

HELSINGIN YLIOPISTO

Körperliche Gewalt in den deutschsprachigen Filmen von Michael Haneke

Masterarbeit

Betreuer: Dr. Christian Rink

Vorgelegt von Jaakko Kellaranta

April 2020



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		
Tekijä – Författare – Author Jaakko Kelaranta		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Körperliche Gewalt in den deutschsprachigen Filmen von Michael Haneke		
Oppiaine – Läroämne – Subject Germaaminen filologia		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Huhtikuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 62
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Fyysinen väkivalta on ollut läsnä elokuvataiteessa sen alkuaajoista lähtien, ja yksi sen suosion keskeisimmistä syistä on aina ollut viihdearvo. Monet viihde-elokuvat pyrkivät myös oikeuttamaan esittämänsä väkivallan. Michael Haneken saksankieliset teatterielokuvat haastavat tämän tavan tekemällä fyysisestä väkivallasta usein selittämätöntä, oikeuttamatonta ja sattumanvaraista. Tämän tutkielman tavoitteena on analysoida Haneken elokuvissa esiintyviä fyysisen väkivallan muotoja ja tämän väkivallan tarkoitusta narratologisesta näkökulmasta, sekä pohtia mahdollisia syitä, joita Haneke väkivallalle antaa.</p> <p>Tämän tutkielman teoriaosuudessa käsitellään ensin erilaisia väkivallan määritelmiä, joiden pohjalta muodostetaan tässä tutkielmassa käytettävä fyysisen väkivallan jaottelumalli: sen mukaan fyysisen väkivallan voi jakaa ihmisten väliseen, itseen kohdistuvaan sekä kollektiiviseen väkivaltaan. Myös keskeisimmät narratologian käsitteet sekä aiempaa Haneken elokuvaan keskittyvää tieteellistä tutkimusta esitellään. Analysoitavat elokuvat ovat Seitsemäs manner, Bennyn video, 71 katkelmaa erään sattuman kronologiasta, Funny Games sekä Valkoinen nauha.</p> <p>Tutkimuksen perusteella ihmisten välistä väkivaltaa löytyy kaikista viidestä elokuvasta. Itseen kohdistuva väkivalta on seuraavaksi yleisin fyysisen väkivallan muoto, ja kollektiivinen väkivalta harvinaisin. Haneke hyödyntää narratologisia keinoja usein rikkoakseen elokuvakerronnan perinteisiä sääntöjä, sekä hämmäntääkseen ja osallistaakseen katsojan pohtimaan elokuviensa tarkoituksia. Väkivallanteot jätetään usein näyttämättä katsojille, mikä antaa niiden seuraamuksille suuremman painoarvon ja lisää niiden realismia.</p> <p>Haneken elokuvien tahallinen monitulkintaisuus viittaa siihen, että ymmärtääkseen Haneken fyysisen väkivallan syitä katsojan on ensin pohdittava omaa ymmärrystään niin elokuvaväkivallasta kuin todellisestakin väkivallasta. Haneke painottaa vahvasti niin median kuin oman fyysisen elinympäristön mahdollista roolia väkivallanteiden taustalla, mutta jättää lopulliset päätelmät katsojan tehtäväksi.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords fyysinen väkivalta, Michael Haneke, narratologia		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston pääkirjasto, Kaisa-talo		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information Fyysinen väkivalta Michael Haneken saksankielisissä elokuvissa		

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	3
2	Theoretischer Hintergrund.....	6
2.1	Gewalt	6
2.1.1	Unterschiedliche Definitionen	6
2.1.2	Filmgewalt	8
2.1.3	Filmgeschichte und Gewalt.....	10
2.2	Michael Haneke.....	12
2.2.1	Vorstellung.....	12
2.2.2	Hanekes Filme als Studienfach	14
2.3	Narratologie.....	15
2.3.1	Vorstellung.....	15
2.3.2	Die wichtigsten Begriffe	16
3	Die deutschsprachigen Filme von Michael Haneke	19
3.1	<i>Der siebente Kontinent</i>	19
3.1.1	Vorstellung.....	19
3.1.2	Formen körperlicher Gewalt	21
3.1.3	Funktionen körperlicher Gewalt	22
3.2	<i>Benny's Video</i>	28
3.2.1	Vorstellung.....	28
3.2.2	Formen körperlicher Gewalt	30
3.2.3	Funktionen körperlicher Gewalt	31
3.3	<i>71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls</i>	35
3.3.1	Vorstellung.....	35
3.3.2	Formen körperlicher Gewalt	36
3.3.3	Funktionen körperlicher Gewalt	37

3.4	<i>Funny Games</i>	40
3.4.1	Vorstellung	40
3.4.2	Formen körperlicher Gewalt	41
3.4.3	Funktionen körperlicher Gewalt	43
3.5	<i>Das weiße Band</i>	47
3.5.1	Vorstellung	47
3.5.2	Formen körperlicher Gewalt	49
3.5.3	Funktionen körperlicher Gewalt	51
4	Zusammenfassung	54
5	Literaturverzeichnis	60

1 Einleitung

Die Filme von Michael Haneke, insbesondere die während des laufenden Millenniums herausgekommenen Werke wie *Caché* (2005), *Das weiße Band* (2009) und *Liebe* (2012), sind weltweit berühmt und wurden mit Preisen ausgezeichnet; die zwei letztgenannten gewannen die „Goldene Palme“, die höchste Auszeichnung des Filmfestivals in Cannes. Ab dem Ende der 1980er Jahre hat Haneke ständig seine Stellung als bedeutender internationaler Autorenfilmer gefestigt. Hanekes unverkennbarer Stil und wiederkehrende Themen sind in allen seinen Filmen zu finden: die neutrale, sogar kalte Herangehensweise; bürgerliche Figuren, die oft mit solchen Problemen wie Entfremdung, mangelnde Kommunikation, und Leerheit des eigenen Lebensstils kämpfen (Brunette 2010: 1-2). Ein wichtiges Thema in Hanekes Filmen ist Gewalt; insbesondere körperliche Gewalt, die Faktoren dahinter und deren Folgen.

Gewalt ist ein universales Thema im Kino, das schon in den frühesten Kurzfilmen gefunden werden kann (Kendrick 2009: 33). Interesse an durch die Gesellschaft missbilligten Themen wie Sex und Gewalt ist ein Phänomen, das weit zurück bis in die Frühzeit der Unterhaltung reicht. Die Filmemacher haben Gewalt aus unterschiedlichsten Gründen in ihren Werken integriert; meistens hat der Grund viel mit Unterhaltung zu tun, manchmal wollen die Filmemacher mittels Gewalt etwas über z. B. den Zustand der Gesellschaft sagen. Robert Appelbaum behauptet, dass Gewalt und Kunst ein unausgewogenes Verhältnis haben: die Kunst kann ohne Gewalt existieren, aber Gewalt ohne Kunst ist nicht genauso leicht vorzustellen. Mithilfe der Kunst nimmt Gewalt solche Formen an, die uns helfen, über undenkbare Dinge zu denken, und deswegen sind wir besser vorbereitet, den Grausamkeiten der Welt zu begegnen; in einer gewaltsamen Welt braucht man gewaltsame Kunst (2017: 137-8). Diese Behauptung wird immer noch mit handfesten Beweisen belegt: Filmemacher wie Martin Scorsese, Steven Spielberg und Quentin Tarantino haben während der letzten Jahrzehnte viele gewaltsame Filme gedreht, die beim Publikum in aller Welt sehr beliebt sind.

Eine der wichtigsten Methoden in der Filmwissenschaft ist Narratologie, oder Erzähltheorie, wie sie auch genannt wird. Sie ist eine Methode, die sich ursprünglich

nur auf literarische Narrative konzentrierte, aber heutzutage auf alle Narrative angewendet worden ist, wie z. B. Videospiele und Filme. Das Wort „Narrativ“ bedeutet alles, was eine Geschichte erzählt (Jahn 2017: N1.2), und Narratologie untersucht die Strukturen eines Narratives (Jahn 2017: N2.1.1); mit Filmen wird dies durch Untersuchung verschiedener Ebenen des filmischen Ausdrucks wie Perspektive, Filmschnitt, Kameraführung und Soundeffekte herausgefunden. Wiederkehrende Verwendung von den gleichen narratologischen Methoden geben den Filmemachern ihren eigenen, charakteristischen Stil.

Diese Masterarbeit konzentriert sich auf Formen, Funktionen und die möglichen Gründe von körperlicher Gewalt in Michael Hanekes deutschsprachigen Kinofilmen: *Der siebente Kontinent* (1989), *Benny's Video* (1992), *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994), *Funny Games* (1997), und *Das weiße Band* (2009). Die Filme werden chronologisch betrachtet: Auf diese Weise ist es auch möglich zu untersuchen, inwiefern ein früherer Film auf die späteren Filme einen Einfluss gehabt hat, und wie Hanekes Darstellung von körperlicher Gewalt sich im Laufe der Jahre entwickelt hat. Meine ersten zwei Forschungsfragen sind die folgenden:

1. Wo und in welcher Form erscheint körperliche Gewalt in den untersuchten Filmen?

Mithilfe des theoretischen Materials wird zuerst der Begriff von körperlicher Gewalt in kleineren Kategorien verteilt. Dann werden die fünf Filme sorgfältig angesehen, und alle Fälle, die den Beschreibungen der Kategorien entsprechen, werden dokumentiert. Wenn es Grenzfälle gibt, werden sie, abhängig von ihrer narratologischen Bedeutung, auch aufgelistet.

2. Welche Funktion haben die Gewaltszenen aus narratologischer Perspektive?

Die Forschungsergebnisse werden dann in Bezug auf Narratologie gründlich analysiert, um deren narratologischen Funktion zu finden. Mit seinen Filmen fordert Haneke die Zuschauer heraus, die gewählten Themen genauer zu betrachten; oft bietet er keine konkrete Antwort und lässt Raum für eigene Interpretationen. Haneke hat mehrere Interviews gegeben und seine eigenen Meinungen und Gedanken über seine Werke mitgeteilt. Zusätzlich gibt es zahlreiche Wissenschaftler, die im Laufe der Jahre Hanekes Filme analytisch betrachtet haben und versucht haben, mögliche

Bedeutungen der Filme zu finden. Hier werden sowohl die Interviews Hanekes, die wissenschaftlichen Artikel und Bücher unterschiedlicher Forscher wie Peter Brunette und Roy Grundmann, als auch das Buch *Film Narratology* (2009) von Peter Verstraten benutzt. Meine dritte Forschungsfrage versucht, diese Bedeutungsmöglichkeiten tiefer zu untersuchen, und gleichzeitig ist sie tief mit den ersten zwei Fragen verbunden:

3. Was sind die möglichen Gründe für Gewalt in Hanekes Filmen?

Während der Analyse werde ich auch über die möglichen Gründe für Hanekes Gewalt sprechen; hier werden sowohl das theoretische Hintergrundmaterial als auch meine eigenen Ergebnisse verwendet. Warum ist Gewalt ein so wichtiges und wiederkehrendes Thema in Hanekes Filmen, und was genau versucht Haneke, die Zuschauer beizubringen? Hat Hanekes Gewalt klare Gründe, oder ist Hanekes Gewalt einfach willkürlich und unerklärlich, wie sie oft in der realen Welt extern aussieht?

2 Theoretischer Hintergrund

2.1 Gewalt

Obwohl das Wort „Gewalt“ offensichtliche negative Konnotationen hat, kann es trotzdem schwierig sein, es ordentlich zu definieren. Zuerst betrachtet dieser Teil der Arbeit sowohl die Definitionen des Wortes als auch Definitionen des Begriffs mit Hilfe von Wörterbüchern, akademischen Werken und der Weltgesundheitsorganisation. Dann wird das Konzept von Gewalt mit Filmgewalt verglichen, und die lange Beziehung zwischen Filmgeschichte und Gewalt wird näher betrachtet.

2.1.1 Unterschiedliche Definitionen

Abhängig von der verwendeten Quelle wird der Begriff „Gewalt“ unterschiedlich definiert. Wenn man nur das Wort betrachtet und die Sprache wechselt, werden unterschiedliche Definitionen geboten. *Duden* hat drei Definitionen für das Wort „Gewalt“: „Macht, Befugnis, das Recht und die Mittel, über jemanden, etwas zu bestimmen, zu herrschen“; „unrechtmäßiges Vorgehen, wodurch jemand zu etwas gezwungen wird“; und „[gegen jemanden, etwas rücksichtslos angewendete] physische oder psychische Kraft, mit der etwas erreicht wird“ (*Duden*). Die Definitionen von *Duden* berücksichtigen sowohl die mentalen als auch die körperlichen Aspekte des Begriffs. Die Mehrheit von Hintergrundmaterial für diese Arbeit ist auf Englisch, und statt „Gewalt“ wird das Wort „violence“ benutzt; deswegen ist es auch nützlich, die Definitionen für das englische Wort zu betrachten. *Merriam-Webster* gibt nur eine Hauptdefinition für das Wort „violence“: „the use of physical force so as to injure, abuse, damage, or destroy“, und die weiteren Definitionen handeln hauptsächlich von symbolischen Bedeutungen (*Merriam-Webster*); nur der physische Aspekt von Gewalt wird erwähnt. *Cambridge Dictionary* bietet zwei Definitionen: „extreme force“ und „actions or words that are intended to hurt people“. Die erste Definition scheint zu implizieren, dass sie nur körperliche Gewalt berücksichtigt, wohingegen die zweite Definition sowohl körperliche als auch mentale Aspekte erwähnt.

Barbara Whitmers Buch *The Violence Mythos* (1997) behandelt zwei generelle Annahmen von Gewalt. Laut der ersten Annahme ist Gewalt den Menschen inhärent;

laut der zweiten Annahme ist Gewalt gelerntes Verhalten (1997: 19). Diese Fragen sind grundlegend auch in Hanekes Filmen, und spielen eine große Rolle beim Definieren der Gewalt. Wenn die Menschen denken, dass Gewalt inhärent und „normal“ ist, hat dies einen direkten Einfluss auf die Weise, inwiefern man Gewalt innerhalb der westlichen Kultur akzeptiert und definiert (Whitmer 1997: 19). Deswegen hängt die Definition von Gewalt auch davon ab, wie man die Natur des gewalttätigen Verhaltens versteht. Whitmer überlegt auch die Definition von Gewalt als Konzept, und legt großen Wert auf die Folgen einer Tat. Laut Whitmer ist eine generelle Definition von einer aggressiven Tat Verhalten, das zu Körperverletzung und physischer Zerstörung führt. Eine andere Kategorie der destruktiven Taten wäre solche Akte, die mittels Gewaltandrohung freie Aktionen verhindern. Whitmer behauptet, dass z. B. verbale Bedrohungen aggressiv, doch gewaltfrei sind (1997: 25-6). Laut dieser Definitionen sieht es so aus, dass der Begriff „Gewalt“ sich nur auf den physischen Aspekt bezieht, und wenn es keine Körperverletzung und physische Zerstörung gibt, ist die Tat „gewaltfrei“.

In ihrer Zusammenfassung „Weltbericht Gewalt und Gesundheit“ gibt die Weltgesundheitsorganisation (auf Englisch: World Health Organisation (WHO)) die folgende Definition:

Der absichtliche Gebrauch von angedrohtem oder tatsächlichem körperlichem Zwang oder physischer Macht gegen die eigene oder eine andere Person, gegen eine Gruppe oder Gemeinschaft, der entweder konkret oder mit hoher Wahrscheinlichkeit zu Verletzungen, Tod, psychischen Schäden, Fehlentwicklung oder Deprivation führt (2002:6).

Eine wichtige Bemerkung hier ist, dass die Weltgesundheitsorganisation den absichtlichen Gebrauch von *angedrohtem* von *tatsächlichem* körperlichem Zwang oder physischer Macht unterscheidet; somit ist auch hier die psychische Gewalt ein Teil ihrer Grunddefinition von Gewalt. Die Organisation gliedert auch die Formen von Gewalt in drei Kategorien: Gewalt *gegen die eigene Person*, *zwischenmenschliche* Gewalt, und *kollektive* Gewalt (2002: iv). Zusätzlich gliedert die Weltgesundheitsorganisation die Art der Gewalt in vier Typen; körperlich, sexuell, psychisch, und „Deprivation und Vernachlässigung“ (2002: 7). Diese vier Typen der Gewalt kann man in allen drei Kategorien finden. In dieser Arbeit werden

die drei Kategorien von Gewalt körperlicher Art untersucht; körperliche Gewalt ist oft leichter zu definieren und zu kategorisieren, und körperliche Gewalt ist oft ein beherrschendes Thema in Hanekes Filmen. Weitere Beweise werden in den folgenden Kapiteln gezeigt.

2.1.2 Filmgewalt

Gewalt in der Realität und Filmgewalt sind zwei völlig unterschiedliche Phänomene. Beide können natürlich gleiche Eigenschaften haben und beide können einen Einfluss auf die Entwicklung und Wahrnehmung der Realität einer Person haben. Filmgewalt, wenn sie nicht aus dokumentarischen Aufnahmen besteht, ist allerdings immer durch Schauspielerei, Schnitt und Special Effects durchgeführt, und deswegen ist sie statt Realität künstlerische Darstellung (Kendrick 2009: 7). Wenn es um Filme geht, bedeutet der Begriff „Gewalt“ ziemlich oft körperliche Gewalt.

Die Vereinigten Staaten gehören zu den frühesten Pionieren der Filmkunst, und oft wird der Begriff „Gewaltfilm“ mit amerikanischer Filmtradition verbunden. Schon die rudimentären Geräte, die der Filmkunst vorangingen, wie Thomas Edisons Kinetoskop, förderten Themen wie Sex und Gewalt, weil sie offensiv waren. Und Gewalt in diesem Kontext bedeutete körperliche Gewalt (Kendrick 2009: 34). Kendrick betont allerdings, dass Filmgewalt ein elastischer, flexibler Begriff ist; eine Wahrnehmung, die im Laufe der Zeit und abhängig von Kultur sich verändert. Was früher als gewalttätig betrachtet wurde, ist heutzutage nicht zwangsweise so. Sogar die Meinung einer einzelnen Person kann sich zeitlich und räumlich verändern (2009: 13).

Die Einteilung der Weltgesundheitsorganisation ist allerdings nützlich, wenn man Formen der körperlichen Gewalt entweder in der Realität oder in Filmen untersuchen will. Obwohl die Darstellung der Gewalt in Filmen nicht unbedingt die Realität spiegelt, sind die drei Kategorien so universal, dass man sie benutzen kann, um auch fiktive körperliche Gewalt zu kategorisieren. Die erste Kategorie, Gewalt gegen die eigene Person, umfasst „suizidales Verhalten und Selbstmisshandlung“. Die zweite Kategorie, zwischenmenschliche Gewalt, hat zwei Untergruppen: „Gewalt in der Familie und unter Intimpartnern“, und „[v]on Mitgliedern der Gemeinschaft ausgehende Gewalt“. Die dritte Kategorie, kollektive Gewalt, „bezeichnet die gegen

eine Gruppe oder mehrere Einzelpersonen gerichtete instrumentalisierte Gewaltanwendung durch Menschen, die sich als Mitglieder einer anderen Gruppe begreifen und damit politische, wirtschaftliche oder gesellschaftliche Ziele durchsetzen wollen“ (2002: 7).

Haneke ist für seine brutalen Darstellungen körperlicher Gewalt bekannt, und einige von seinen Filmen kommentieren speziell die lange Tradition von körperlicher Gewalt in Hollywood-Filmen. In einem Interview mit Michel Cieutat erkennt Michael Haneke an, dass er nicht genau weiß, warum Gewalt und andere Formen des Leidens so eine wesentliche Rolle in seinen Filmen spielen. Haneke hat auch versucht, den Begriff „Gewalt“ zu definieren, und hat eine Antwort formuliert; laut Haneke ist Gewalt das endgültige Vertrauen in die Macht, die gegen den Willen der anderen eingesetzt wird, die dieser Macht dann ausgesetzt werden müssen (Brunette 2010: 146). Seine Definition ist nicht eindeutig: in vielen von seinen Filmen ist Gewalt etwas, was die Figuren schließlich, nach Jahren der Mühsal gezwungen sind, anzuwenden, wie z. B. in *Der siebente Kontinent*; dagegen gibt es auch Figuren, deren Gewalttaten nicht erklärt werden und unmotiviert wirken, wie z. B. in *Funny Games*. Außer körperlicher Gewalt kann seine Definition auch andere Typen von Gewalt enthalten: sexuell, psychisch und vernachlässigend. Wenn man die Kategorien von Gewalt betrachtet, ist es auch interessant, dass Haneke hier nur über Gewalt als eine Macht, die gegen den Willen der anderen eingesetzt wird, obwohl viele von seinen Filmen auch suizidales Verhalten enthalten: *Der siebente Kontinent*, *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* und *Das weiße Band* alle enthalten wichtige Szenen, in denen jemand Selbstmord begeht, und Selbstmorde sind immer Beispiele von körperlicher Gewalt. Zusätzlich ist zwischenmenschliche, körperliche Gewalt ein wesentliches Thema in allen fünf Filmen. Man kann allerdings auch Beispiele von sexueller, psychischer und vernachlässigender Gewalt in Hanekes deutschsprachigen Filmen finden, aber wenn man einen beherrschenden Typen von Gewalt in denen nennen musste, ist die körperliche Gewalt stark in allen fünf Filmen anwesend.

In einem Interview über Gewalt mit Felix von Boehm spricht Haneke ausschließlich über körperliche Gewalt und seine eigene Erfahrungen damit. Haneke sagt, dass wegen seiner behüteten Kindheit kann er körperliche Gewalt überhaupt nicht

aushalten. Er erinnert sich, als er als Erwachsener in einem Zug war, und sah, wie eine Mutter ihr Kind verhaute. Obwohl es ihn nichts anging, musste er trotzdem die Mutter bitten, aufzuhören, weil die Situation für ihn zu viel war. Er spricht auch über Todesfaszination, besonders seine Erfahrungen als ein fünfjähriger Junge, als er den Tod eines Huhnes miterlebt hatte. Laut Haneke faszinieren solche „kreatürliche Vorgänge“ sowohl Kinder als auch Erwachsene, und er gibt ein weiteres Beispiel: „Warum bleiben die Leute auf der Autobahn stehen, wenn ein Unfall passiert ist?“ (*cine-fils magazine*) Haneke hat die beiden von diesen Beispielen in seinen Filmen aufgenommen (Der Huhn erscheint in *Caché*, und der Unfall in *Der siebente Kontinent*). Wie Selbstmorde, sind allerlei Tode immer Ergebnisse körperlicher Gewalt. Wegen des häufigen Auftretens in Hanekes Filmen, allgemeiner Tendenzen in der Filmkunst und der eigenen Interpretationen und Kommentaren von Haneke wird diese Arbeit sich auf Darstellungen der körperlichen Gewalt in Hanekes Werken konzentrieren.

2.1.3 Filmgeschichte und Gewalt

Seit den Anfangstagen spielt Gewalt in der Filmkunst eine wesentliche Rolle. Laut Panofsky (1951) war der primordiale Instinkt für Blutvergießen und Grausamkeit ein wichtiger Teil der Entwicklung der Filmkunst von einfachen Aufnahmen zur echten bildenden Kunst (Kendrick 2009: 33). Solche historischen Veranstaltungen wie Gladiatorenkämpfe und öffentliche Hinrichtungen beweisen, dass das Interesse für Brutalität - entweder real oder dramatisiert - schon vor Tausenden von Jahren ein wesentlicher Teil des Menschseins ist. Zusätzlich ist Gewalt zentral in vielen Religionen, woraus Christentum mit Konzepten wie Kreuzigung und von Kirchen ermächtigte Folter in der westlichen Welt am berühmtesten ist (Whitmer 1997: 83). Viele gewaltsame Ideen wurden den Bürgern durch Religion geliefert. Natürlich gilt das gewaltsame Verhalten nicht für alle Menschen, aber es hat immer solche Menschen und Gruppen gegeben, die durch Gewalt ihr Ziel erreichen wollen.

Die Funktionen für die Darstellung der Gewalt in den ersten Filmprojekten wurden aus unterschiedlichen Gründen gerechtfertigt. Manchmal war der Grund propagandistisch: Thomas Edison, der berühmte US-amerikanische Erfinder, wollte elektrischen Strom nur durch sein eigenes Gleichstrom-System verteilen, und erklärte, dass die Systeme seiner Gegner tödlich waren. Um dies zu beweisen, filmte

Edison den Tod eines Elefanten durch Wechselstrom, und veröffentlichte den Film namens *Electrocuting an Elephant* (1903). Der häufigere Grund für die Darstellung der Gewalt war wohl Unterhaltung. Das vorgenannte Kinetoskop ermöglichte Menschen aus sämtlichen Gesellschaftsschichten, etwas Verbotenes zu sehen, nämlich Sex und Gewalt. Wiederholungen gewalttätiger historischer Ereignisse waren auch beliebt (Kendrick 2009: 33-6), und die Grausamkeit des ersten Weltkrieges hatte einen deutlichen Einfluss auf die Darstellung der Gewalt in Filmen in den beteiligten Ländern.

Als die Darstellung der Gewalt ständig neue Methoden und Möglichkeiten beschritt, befürchteten Reformgruppen und Politiker, dass die brutalen Filme einen negativen Einfluss auf die „Sittlichkeit“ des Publikums hatten. Das war ihr Hauptanliegen; das zweitrangige Anliegen bestand darin, wie die Gewalt in Filmen überhaupt dargestellt wurde. Die Faustregel war, dass die Darstellung der Gewalt möglichst diskret und stilvoll sein sollte. Bemerkenswert ist jedoch, dass die Regulierungsbehörden Filmgewalt niemals völlig verboten haben: In den 20er Jahren hatte die amerikanische Filmindustrie ihren eigenen Berufsverband gegründet, und das Ziel des Berufsverbandes war zu ermitteln, was in Filmen gezeigt werden durfte und was nicht. Mit einigen Themen musste man vorsichtig sein und andere Themen konnte man einfach nicht in einem Film beinhalten. Manchmal wurde verlangt, Themen im Zusammenhang mit Gewalt mit Vorsicht zu behandeln; solche Themen wurden allerdings nie völlig verboten. Dies zeigt schon, dass die Industrie die Popularität und das Potenzial der Filmgewalt begriffen hatte (Kendrick 2009: 43-4).

Haneke hat auch selbst seine Meinungen über die Popularität der Filmgewalt geäußert. Er behauptet, dass es insgesamt drei dramaturgische Voraussetzungen gibt, von denen eine erfüllt werden muss, so dass ein großes Publikum einen gewaltsamen Film anschauen will. Erstens können die Gewaltsituationen genügend unterschiedlich mit den Lebenserfahrungen des Zuschauers sein, so dass Identifizierung mit den Gewaltszenen schwer ist. Oft reicht es, wenn das Genre zeitlich oder räumlich nicht mit der Gegenwart verbunden ist (Western, Science-Fiction). Zweitens kann ein Film versuchen, die Gewalttaten der Figuren zu rechtfertigen, so dass das Publikum sie als die einzige Möglichkeit akzeptieren. Ein Beispiel davon wäre eine Situation, wo eine Hauptfigur sich selbst gegen Terroristen verteidigen muss, und deswegen Gewalt

anwendet. Drittens kann Gewalt in der Welt von Satire verankert werden; zu diesem Spektrum gehören die frühesten Slapstick-Filmen sowie die postmodernen Werke von Quentin Tarantino (2010: 576-7). Hanekes eigene Filme erfüllen normalerweise keine von diesen Voraussetzungen: Sie finden oft in der Gegenwart statt, und Gewalt ist niemals gerechtfertigt oder als etwas Lustiges dargestellt.

Wegen u. a. der neu gewonnenen Freiheit in der Darstellung von Filmgewalt in den 60er und 70er Jahren in den Vereinigten Staaten („New American Cinema“), der neuen, jungen und experimentellen Filmregisseure (v. a. Steven Spielberg, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola) und der politischen Atmosphäre (z. B. Vietnamkrieg) hatte sich die Natur der Filmgewalt grundlegend verändert (Kendrick 2009: 97). Zum ersten Mal wurde grafische Gewalt mit thematischer Komplexität verbunden (Kendrick 2009: 102); dies machte es schwieriger, Gewalt als nur sinnlose Brutalität einzustufen. Natürlich ist es manchmal schwierig festzulegen, wann Filmgewalt eigentlich ein wesentlicher Teil des Films ist, und wann es mehr oder weniger ausbeuterisch ist. Die Filme von Quentin Tarantino sind ein zeitgemäßes Beispiel dafür. Cavallero sagt, dass laut vieler Filmkritiker hat Gewalt in Tarantinos Filmen nur einen Grund: Seine Filme „cooler“ zu machen, obwohl er selbst der Meinung ist, dass solche Äußerungen die Komplexität Tarantinos Werke vereinfachen. Sie sind nicht nur stilistische Experimenten oder oft gewaltsame Hommagen an früheren Filmklassiker; daneben haben sie viel zu sagen über Kunst, die menschliche Existenz und Ethnizität, um nur einige Beispiele zu nennen (2011: 126-7).

2.2 Michael Haneke

2.2.1 Vorstellung

Michael Haneke (geb. 1942) ist ein geschätzter österreichischer Filmregisseur mit einem leicht wiedererkennbaren Stil. Er drehte Projekte für das österreichische und deutsche Fernsehen über zwei Jahrzehnte, und fing mit Kinofilmen relativ spät an, im Jahr 1989 (Brunette 2010: 3). Hanekes erste drei Kinofilme, *Der siebente Kontinent* (1989), *Benny's Video* (1992) und *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994), formen die sogenannte „Trilogie der Vergletscherung“, die sich auf mehrere zentrale Themen konzentriert: Die Entfremdung des Einzelnen in einer

modernen Welt, Probleme der Nichtmitteilung und die Zunahme von Gewalt (Grundmann 2007: 6). Diese Themen sind oft auch in Hanekes späteren Filmen wichtig und zentral.

Eine bemerkenswerte Eigenschaft Hanekes ist sein filmischer Stil. Die konventionellen Elemente wie Handlung, Figuren, Filmmusik oder Dialog im herkömmlichen Sinn interessieren Haneke nicht so viel; seine höchst unkonventionellen Ideen stoßen die meisten Zuschauer ab und locken die Filmkritiker an. Schon die visuelle Erscheinung *Des siebenten Kontinents* unterscheidet sich so stark von konventionelleren Filmen, dass man sich fragen muss, warum alles so unterschiedlich aussieht. Und die Antwort liegt oft in den Themen, die Haneke auf jede erdenkliche Weise betonen will: die Art des sicheren, ereignislosen und glanzlosen Lebens der bürgerlichen Familie wird durch repetitive Aufnahmen, ferne Figurenkonstellation, spärlichen Dialog und ereignislose Handlung realisiert (Brunette 2010: 10).

Als nächstes drehte Haneke *Funny Games* (1997), der möglicherweise sein gewalttätigster Film ist. Laut Haneke sind alle seine Filme über Gewalt, aber in *Funny Games* sind seine missbilligenden Meinungen über die konsumierbare Darstellung von Gewalt in Hollywood-Filmen ziemlich spürbar (Brunette 2010: 2). Obwohl der als Thriller getarnte *Funny Games* in der Realität eine starke Aussage gegen Hollywood war, erreichte er nicht sein Zielpublikum. Zehn Jahre später drehte Haneke ein englischsprachiges Remake mit den international bekannten Schauspielern Naomi Watts und Tim Roth.

Am Anfang des 21. Jahrhunderts begann Haneke französischsprachige Filme zu drehen. Filme wie *Die Klavierspielerin* (2001), *Caché* (2005) und *Liebe* (2012) bewegen sich von Gewalt und ihrer medialen Darstellung in gewissem Maße weg, und konzentrieren sich auf eine generelle Kritik am modernen, urbanen Leben. *Das weiße Band* (2009), Hanekes bisher einziger deutschsprachiger Film des 21. Jahrhunderts, teilt größtenteils die gleiche Kritik, diesmal aus historischer Perspektive (Brunette 2010: 5), und versucht gleichzeitig eine mögliche Erklärung für die gewalttätige Natur einer ganzen Generation zu bieten. In einem Essay von Felix von Boehm, „Die Grenze des Erträglichen – Michael Haneke und Gewalt“, die auf seine Interviews mit Haneke basiert, diskutiert von Boehm die Inspiration und

Ausgangspunkte der sowohl deutschsprachigen als auch französischsprachigen Filme von Haneke, und macht die folgende Bemerkung:

Am Ende geht es vielleicht in all diesen Filmen um Hanekes eigenen, zutiefst bürgerlichen Ängste: die Angst vor der medialen Kontrolle und Manipulierbarkeit des Einzelnen, die Angst vor der Brüchigkeit der sich in Sicherheit wählenden bürgerlichen Sphäre, aber auch die ganz konkrete Furcht vor körperlicher Gewalt und Mord (cine-fils.com).

Obwohl Hanekes Filmen sehr unterschiedliche Geschichten erzählen, sind die Themen oft ähnlich, und ein verbindendes Thema ist körperliche Gewalt, die immer in irgendeiner Form ein Teil seiner Filme ist. Wegen der überlappenden Themen in Bezug auf körperliche Gewalt und der gemeinsamen Sprache konzentriert meine Masterarbeit sich auf die fünf deutschsprachigen Filme von Haneke.

2.2.2 Hanekes Filme als Studienfach

Hanekes Ruf als international bekannter Filmregisseur, der komplexe Themen in seinen außerordentlich zusammengestellten Kunstfilmen behandelt, garantiert, dass seine Werke ständige filmkritische Aufmerksamkeit erregen. Hanekes wiederkehrende Themen wie Gesellschaftskritik, Gewalt und Entfremdung werden in zahlreichen wissenschaftlichen Artikeln sorgfältig analysiert. Eines der wichtigsten Werke in dieser Arbeit ist *Michael Haneke* (2010) von Peter Brunette. In seinem Buch analysiert Brunette Hanekes Kinofilme von seinem ersten Kinofilm *Der siebente Kontinent* bis zu dem im Moment der Publikation des Buches neuesten Film *Das weiße Band*. Brunettes Schwerpunkte sind Repräsentation, Verantwortung und Gewalt; Brunette bezeichnet Hanekes Exploration von Gewalt als vielschichtig und komplex, und fügt hinzu, dass es das wichtigste Thema in Hanekes Filmen ist (2010: 2). Am Ende seines Buches veröffentlicht Brunette mehrere Interviews mit Haneke, die auch in dieser Arbeit benutzt werden.

Eine weitere wesentliche Quelle ist ein Buch von Roy Grundmann, *A Companion to Michael Haneke* (2010), das sowohl eine Sammlung von Essays von anerkannten Filmwissenschaftlern als auch Texte von Haneke selbst enthält. *Auteur de Force: Michael Haneke's "Cinema of Glaciation"* (2007), auch von Grundmann herausgegebener Artikel, analysiert die ersten vier Filme von Haneke und sich bei

jedem Film auf ein unterschiedliches Thema konzentriert. Zusätzlich wird *Funny Frames: The Filmic Concepts of Michael Haneke* (2010) von Oliver C. Speck benutzt. Das erste Teil des Werkes konzentriert sich auf die unterschiedlichen Weise, wie die Referenzrahmen in Hanekes *Mise en Scène* ständig wechseln; z. B. eine objektive Aufnahme offenbart sich als von unbekannter Person gefilmtes Videomaterial (Speck 2010: 129). Das zweite Teil untersucht, wie Hanekes Filme die Kultur des Spätkapitalismus repräsentieren. Hanekes Videointerview mit Felix von Boehm, wo er seine Gedanken über körperliche Gewalt ausdrückt, ist auch eine sehr nützliche Ergänzung der Quellenliste.

Meine Masterarbeit konzentriert sich nicht auf die ganze Filmografie von Haneke wie die Mehrheit des Hintergrundmaterials, sondern nur auf die fünf deutschsprachigen Kinofilme. Zusätzlich betrachte ich diese fünf Filme hauptsächlich aus der Sicht der körperlichen Gewalt, und alle anderen Themen in den Filmen sind zweitrangig. Im Gegensatz zu den hier aufgelisteten Werken, die auch körperliche Gewalt als ein zentrales Thema haben, tauche ich immer tiefer in die Filme ein, und teile die Beispiele von körperlicher Gewalt in die drei Kategorien, die die Weltgesundheitsorganisation zur Verfügung gestellt hat. Somit bietet diese Arbeit eine genaue Analyse der unterschiedlichen Kategorien von körperlicher Gewalt, deren Funktionen dann aus der narratologischen Perspektive sorgfältig analysiert werden, und schließlich werden die möglichen Gründe für die ständige Präsenz von körperlicher Gewalt in Hanekes Filmen analysiert.

2.3 Narratologie

2.3.1 Vorstellung

Alles, was eine Geschichte erzählt oder präsentiert, ist ein Narrativ; eine Geschichte kann z. B. durch gesprochenes Wort, geschriebenes Wort, Film, Bild, oder Performance vermittelt werden (Jahn 2017: N1.2). Narratologie untersucht die Strukturen der Narrative. Obwohl Narratologie ein relativ neues Studienfach ist, gehen die Wurzeln der Narratologie bis in die Zeiten des antiken Griechenlands, und in die Theorien von Platon und Aristoteles. Platon machte einen Unterschied zwischen *mimesis* (Imitation) und *diegesis* (Narration) (Jahn 2017: N2.1.1). Laut Platon ist die lyrische Gattung auf den Einsatz von *diegesis* und die dramatische

Gattung auf den Einsatz von *mimesis* beschränkt; nur die epische Gattung konnte die beiden Begriffe kombinieren. Diese Unterscheidung der zwei grundlegenden Arten der Narration hatte eine große Auswirkung auf die Entwicklung der Narratologie im 20. Jahrhundert, besonders auf die Idee von „Erzählen und Zeigen“. Aristoteles dagegen machte einen Unterschied zwischen der Gesamtheit der Ereignisse und der erzählten Handlung oder *mythos*. Laut Aristoteles ist der letztgenannte Begriff immer ein Konstrukt, das die Ereignisse des Narrativen so präsentiert, dass sie der ästhetischen Anforderungen des Autors entspricht (Meister 2011: 3.2.1 (*Living Handbook of Narratology*)). Die Ideen von Aristoteles spielten später z. B. in den narratologischen Theorien der russischen Formalisten eine große Rolle (Meister 2011: 3.2.5).

Literatur ist eine deutlich ältere Kunstform als Film, und deswegen hatten die frühen Filme viele für Literatur typische narratologische Eigenschaften, wie z. B. eine übermäßige Zahl von Voice-Over-Kommentaren, die dem gleichen Zweck wie Prosatext dienten. Später hatte die filmische Kunstform ihre eigene Stimme gefunden und einzigartige Erzählmethoden erfunden, obwohl einige grundlegende Begriffe der Narratologie in beiden Kunstformen gefunden werden können. Verstraten behauptet, dass im Gegensatz zu Literatur waren die frühesten Filme keine Narrative; erst als die Kunst des Filmschnitts erfunden wurde, konnte man von Narrativen sprechen (2009: 14-5).

2.3.2 Die wichtigsten Begriffe

Laut Verstraten sind zwei grundlegende Begriffe der sowohl literarischen als auch filmischen Narratologie *Story* und *Fabula* (2009: 12), deren Geschichte kurz erklärt werden muss. Die obengenannten Theorien von Aristoteles wurden am Anfang der 20. Jahrhundert von den russischen Formalisten weiterentwickelt; sie hatten die Differenzierung zwischen *fabula* (Story) und *sujet* (Handlung) gemacht. *Sujet* ist eine Verfremdung von *fabula*: Eine Story kann man durch unterschiedliche Handlungselemente „fremd“ machen (Meister 2011: 3.2.5). In seinem Buch benutzt Verstraten die gleichen Ideen und teilweise auch die gleichen Begriffe; interessanterweise unterscheidet er Story von *fabula*, obwohl sie laut der russischen Formalisten dasselbe bedeuten. Laut Verstraten bedeutet Story die Ordnung der Szenen, die die ganze Handlung der Geschichte erzeugen, d. h. die Reihenfolge, in

der die Szenen im betroffenen Film gezeigt werden; dagegen ist *Fabula* die chronologische Konstitution der Szenen (2009: 12). Ziemlich oft sehen diese zwei Konstitutionen mehr oder weniger ähnlich aus, aber wenn der Film nicht chronologisch erzählt wird, wie z. B. Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994), sind sie völlig unterschiedlich. Man muss allerdings daran denken, dass *der literarische Erzähler* und *der filmische Erzähler* grundlegend unterschiedlich sind: Der literarische Erzähler erzählt durch Wörter, wohingegen die Hauptfunktion des filmischen Erzählers ist, bewegte Bilder zu zeigen und Töne zu produzieren. Wegen dieser völlig unterschiedlichen Naturen unterscheidet Verstraten zwei Untergruppen des filmischen Erzählers: *der visuelle Erzähler* und *der auditive Erzähler*. Beide herrschen über ihre betreffenden Bereiche des Films, und sie können sich auch widersprechen (2009: 7).

Die Grundprinzipien der Erzählfilme sind *Zeit*, *Raum* und *Kausalität*. Diese Prinzipien können v. a. durch Filmschnitt verwirklicht werden: Zeit kann dadurch manipuliert werden; der Raum der Szene kann formuliert werden; und Kausalzusammenhänge können existieren, weil die Images durch Filmschnitt nebeneinandergestellt werden können. Diese Grundprinzipien darf man allerdings brechen, und besonders in vielen europäischen Kunstfilmen ist eine solche Experimentierfreudigkeit ziemlich oft sichtbar. Obwohl solche Filme eine Herausforderung für die narratologische Analyse darstellen, sind sie dennoch Narrative (Verstraten 2009: 16).

Neben dem Filmschnitt sind auch andere Bereiche der Filmkunst zentral, um einen Film narratologisch zu analysieren. *Die Kameraführung* (wie wird alles gezeigt?) und diesbezügliche *Mise en Scène* (was wird gezeigt?) sind besonders wichtig, weil sie im wörtlichen Sinne alles zeigen, was in einem Film ist. Diese Darstellung ist nie ein völlig neutraler narrativer Akt, sondern eine Interpretation des visuellen Erzählers (Verstraten 2009: 8). Neben visuellen Aspekten sind auditive Elemente wesentlich: Geräusche in einem Film können entweder *intradiegetisch* (Die Filmfiguren können die Geräusche hören) oder *extradiegetisch* (Die Filmfiguren können sie nicht hören, z. B. Filmmusik) sein.

Ein wichtiger Aspekt in Erzählungen ist auch die Perspektive. Der korrekte narratologische Begriff für Perspektive ist Fokalisierung, die mehrere Untergruppen

hat: Die wichtigsten heißen *interne und externe Fokalisierung*. Im Vergleich zu Filmkunst sind die beiden Begriffe in der Literatur oft leichter zu unterscheiden: Wenn ein Buch einen Ich-Erzähler hat, geht es ziemlich oft um interne Fokalisierung; mit Ich-Erzähler ist es häufig (aber nicht obligatorisch), den Lesern die innere Seite des Erzählers zu zeigen. Immer hängt die Natur der Fokalisierung davon ab, inwiefern der Erzähler die Gedanken der Figuren kennt oder auf andere Weise ihre Perspektive einnimmt. Im Film ist die Situation wegen des Mangels an durch Wörter realisierter Narration nicht ganz so einfach; da muss die Natur der Fokalisierung mithilfe anderer Elemente gefolgert werden. Die wichtigsten Aspekte sind die Kameraführung, Mise en Scène und Filmschnitt.

Alle diese oben genannten Elemente haben einen narratologischen Zweck; zusammen formen sie ein filmisches Narrativ. Zusätzlich zu den vorgenannten Begriffen spricht Verstraten über einen filmischen Aspekt, der nicht direkt mit den anderen narratologischen Elementen zusammenhängt: *der filmische Überschuss*. Dieser Begriff kommt in Frage, wenn ein Film sich mehr auf seine stilistischen Aspekte als seine narratologisch begründeten Elemente konzentriert (2009: 189). Ziemlich oft kann man ein Beispiel von filmischem Überschuss in Action-Filmen sehen, wenn die auffälligen Explosionen und Verfolgungsszenen mehr Aufmerksamkeit als die Handlung bekommen. Überschuss kann allerdings auch nützlich und effektiv sein, wenn die Handlung eines Films ursprünglich nicht die Hauptsache war, und die Filmemacher einen anderen Aspekt des Films betonen wollen. Ein Beispiel davon könnte eine Parodie oder selbst-reflexiver Kommentar sein (2009: 201). Die stilistischen Lösungen können auch einen Hinweis geben, was für eine Haltung man einnehmen sollte, wenn man den betreffenden Film anschaut (2009: 215).

3 Die deutschsprachigen Filme von Michael Haneke

Die fünf deutschsprachigen Kinofilme von Michael Haneke werden hier chronologisch vorgestellt und analysiert. Nach einer Vorstellung werden zuerst die Formen körperlicher Gewalt sorgfältig klassifiziert. Als nächstes werden die Funktionen körperlicher Gewalt aus narratologischer Perspektive analysiert, und gleichzeitig werden die möglichen Gründe für Gewalt in Hanekes Filmen herausgefunden, wenn es sie gibt.

3.1 *Der siebente Kontinent*

3.1.1 Vorstellung

Hanekes erster Kinofilm, *Der siebente Kontinent*, erzählt eine Geschichte über eine dreiköpfige bürgerliche Familie: Georg, Anna und ihre Tochter Evi. Georg und Anna sind die Namen der Hauptfiguren in fast allen Filmen von Haneke; mit dieser Konvention versucht er, die Individualität der Hauptfiguren möglichst viel zu entfernen, so dass diese Familie nur eine "typische" Familie repräsentiert (Brunette 2010: 11). Grundmann fügt hinzu, dass „Anna und Georg“ der Definition der gewissen Stockfiguren entsprechen: sie sind das erfolgreiche, scheinbar gut ausgeglichene Musterbeispiel von bürgerlichem Geschmack nach den sechziger Jahren (2007:11). Haneke hat selbst gesagt, dass die Namen so kurz und einfach wie möglich sein mussten, und sollten keine Bedeutung tragen; weil Filme ein realistisches Medium sind, ist es wichtig, dass die Namen keine versteckte metaphorische Bedeutung haben (Clarke, *The Irish Times*). Diese Lösung ermöglicht auch, dass die Zuschauer sich nicht zu viel auf die Figuren konzentrieren, sondern auf die Themen des Films.

Der Film ist in drei Teile gegliedert: 1987, 1988 und 1989. In den ersten zwei Teilen sind die täglichen Routinen der Familie detailliert gezeigt, und abgesehen von einigen kurzen Störungen sieht es so aus, dass diese Familie ein ganz normales bürgerliches Leben führt. Im dritten Teil sehen wir jedoch, wie die Eltern ihre Jobs kündigen und ihr Bankkonto auflösen. Sie behaupten, dass sie nach Australien (der namensgebende siebente Kontinent) ziehen werden. Dann sehen wir, wie sie systematisch alle ihre Besitzungen zerstören, und das bedeutet wirklich alles: Möbel, Geld, sogar die Aquariumfische. Und schließlich bringen sie sich um durch

Überdosierung. Der Film gibt keinen klaren Grund dafür, und die Motivation der Figuren muss der Zuschauer selbst finden.

Der siebente Kontinent basiert auf einer echten Geschichte: Eine dreiköpfige bürgerliche Familie beging offensichtlich grundlos Selbstmord, und die Medien legten standardmäßige Erklärungen wie beruflicher Druck und Eheprobleme vor, um irgendeine Art von Begründung für solche Maßnahmen zu geben (Grundmann 2007: 9). Die Verwandten der Familie konnten nicht den Grund des Selbstmords begreifen, und wollten, dass die Behörden das Vorkommnis als Mord betrachteten, obwohl nichts darauf hindeutete, dass die Familie ermordet wurde (Sharrett 2010: 581). Haneke fand die wahre Geschichte so ansprechend, gerade weil sie diese durch Medien gelieferte Argumentation überschreitet (Grundmann 2007: 9). Durch diese Geschichte konnte er in diesem Film die Natur der heutigen Gesellschaft kritisieren, aber gleichzeitig den Film so offen lassen, dass die Zuschauer ihre eigene Interpretationen machen können.

Von seinem ersten Kinofilm an ist es klar, dass Haneke bewusst und absichtlich die Muster eines Mainstream-Films durchbrechen will. *Der siebente Kontinent* beginnt mit Totalaufnahmen mit keiner scheinbaren Funktion (Die Eröffnungsszene in einer Autowaschanlage mit der langen statischen Kameraeinstellung und keinem Dialog), Vorstellung der Hauptfiguren, deren Gesichter wir nicht sofort sehen können, und mehrere repetitive Szenen, die die morgendlichen Routinen der Familie zeigen. Diese Szenen bemühen sich, die Leere ihres bürgerlichen Lebens mit täglichen, gleichen Übungen ohne Abwechslung, darzustellen. Brunette behauptet, dass Hanekes Entscheidung, die Gesichter der Figuren nicht oft zu zeigen, uns davon abhält, dass wir uns mit ihnen identifizieren; deswegen ist die bevorstehende Gewalt möglicherweise nicht so erschütternd wie es andernfalls sein könnte (2010: 14). Australien, der siebente Kontinent, wird als ein traumhafter, irrealer Ort dargestellt. In Wahrheit hat die Familie keine Pläne, nach Australien zu ziehen; das Land kann als eine Metapher für den Tod gesehen werden. Am Ende des Films, wenn die Familie alle ihre Besitzungen zerstören, ist diese Prozedur ähnlich durchgeführt und gefilmt wie die morgendlichen Routinen früher im Film: Alles ist systematisch und gründlich ausgeführt, als ob es keinen Unterschied zwischen Zähneputzen und der freiwilligen Beendigung des eigenen Lebens gibt.

3.1.2 Formen körperlicher Gewalt

Obwohl das Thema des Films sich auf den Selbstmord der Familie konzentriert, sind die Szenen mit körperlicher Gewalt ziemlich spärlich. Das früheste Beispiel (0:23) betrifft die Tochter, Evi, die plötzlich während des Schultages behauptet, sie sei blind. Die Lehrerin ist verärgert und versucht zu beweisen, dass sie nur so tut. Zu Hause will Anna die Wahrheit hören; sie verspricht, dass Evi nicht bestraft wird, wenn sie nicht lügt. Schließlich erzählt Evi, dass ihre Blindheit gespielt war, und trotz ihres Versprechens schlägt ihre Mutter ihr ins Gesicht. Dies ist das erste Beispiel von körperlicher Gewalt in diesem Film. Diese Gewalttat ist eindeutig zwischenmenschliche Gewalt, und gehört zu der ersten Untergruppe, „Gewalt in der Familie und unter Intimpartnern“.

Das zweite Beispiel ist nicht eine direkte Gewaltszene im herkömmlichen Sinne, aber sie zeigt die Folgen einer gewaltsamen Situation. Im zweiten Teil des Films (0:44) fährt die Familie an einer vermutlichen Unfallstelle vorbei. Wir, die Zuschauer, und die Figuren im Film sehen nur ein paar in Plastiktaschen eingewickelte Gestalten. Höchstwahrscheinlich sind sie Leichen und vermutlich gab es einen Unfall, aber diese Information müssen die Figuren und die Zuschauer selbst schlussfolgern. Unter der Annahme, dass es so ist, ist dieses Beispiel auf jeden Fall problematisch. Sind Unfälle Gewalt? Laut der Definition der Weltgesundheitsorganisation ist Gewalt immer absichtlich, und Unfälle sind normalerweise unabsichtlich. Wegen der Unklarheit der Szene ist dieses Beispiel trotzdem hier aufgelistet. Abhängig von der Interpretationsweise könnte es auch ein Beispiel von Gewalt gegen die eigene Person sein, oder zwischenmenschliche Gewalt.

Das dritte Beispiel passt auch nicht zu den Definitionen der Weltgesundheitsorganisation. In dem dritten Teil des Films (1:22), wenn die Familie alle ihre Besitzungen zerstört, zerbricht der Vater auch das Glas des Aquariums. Evi ist schockiert, und die tropischen Fische zappeln hilflos auf dem nassen Fußboden. Laut der Definition der Weltgesundheitsorganisation ist Tierquälerei völlig ausgeklammert worden; dieser Begriff wird durch andere Organisationen wie WWF und PETA definiert. Obwohl dieses Beispiel nicht eindeutig menschliche Gewalt ist, hat die Szene trotzdem eine Funktion, und wird im nächsten Kapitel angesprochen.

Das letzte Beispiel ist die Selbstmordszene am Ende des Films (1:32). Nach der systematischen Zerstörung allen Besitzes sieht die ganze Familie fern, und dann folgen die Tode durch Überdosierung. Die Form von Gewalt in dieser Szene ist nicht völlig einfach zu definieren. Die Eltern wussten genau was sie machten; in ihrem Fall ist die Form von körperlicher Gewalt eindeutig Gewalt gegen die eigene Person. Aber Anna tötet Evi mittels Injektion mit einer Spritze: In ihrem Fall war es weder ein Selbstmord noch eine Euthanasie, sondern ein Mord. Aus diesem Grund beinhaltet die Szene zwei Formen von Gewalt: Gewalt gegen die eigene Person und zwischenmenschliche Gewalt.

3.1.3 Funktionen körperlicher Gewalt

Am Anfang der Analyse wird ein kurzer Überblick über die wichtigsten narratologischen Konventionen des ganzen Films gegeben; diese Konventionen bilden eine Grundlage für das Verstehen der Funktionen der Gewalt in diesem Film. Vielleicht ist die auffallendste Eigenschaft des ganzen Films, wie er durchgeführt wurde: Die ganze Geschichte ist hauptsächlich durch visuelle Mittel und Soundeffekte erzählt worden; die konventionellen Elemente wie Dialog, dramatische Aktion und Figurenstudie spielen nicht eine große Rolle (Brunette 2010: 12). Ursprünglich wollte Haneke die Geschichte durch Rückblenden aus der Sicht des sterbenden Vaters erzählen, jedoch konnte er auf diese Weise kein funktionelles Drehbuch schreiben, und schließlich entschied er sich, drei unterschiedliche Tage in drei unterschiedlichen Jahren zu zeigen (Brunette 2010: 11). In dem endgültigen Film sind die Motive der Figuren unklarer und der Film wird chronologisch erzählt. Chronologisch betrachtet sehen Story und Fabula ähnlich aus; die Szenen passieren in der gleichen Ordnung. Zeitlich betrachtet ist anzumerken, dass der Film über drei Tage in drei fortlaufenden Jahren erzählt und somit ein hohes Maß an Zeit überspringt: dies nennen die Narratologen eine Ellipse (*ellipsis*) (Verstraten 2009: 35). Laut Brunette verkörpert jeder Tag immer das sinngemäße Jahr (2010: 12). Die Fabula bietet eine Zusammenfassung eines Films, und eine Zusammenfassung antwortet auf keine Fragen; um die Funktionen der Gewalt herauszufinden, müssen andere Ebenen der Narratologie betrachtet werden.

Grundmann betont die Lösungen, die Haneke vorgenommen hat, um das hoffnungslose und leere Leben der Figuren zu zeigen: die Mise en Scène ist immer

präzise und vorsätzlich; die Perspektive der Kamera ist radikal abgegrenzt und lässt uns die Figuren nicht kennenlernen. Dies könnte man als ein extremes Beispiel von externer Fokalisierung nennen: Die Zuschauer sehen deutlich weniger als die Figuren im Film. Repetitive Szenen mit Nahaufnahmen von Händen und verschiedenen Objekten betonen das routinemäßige, isolierte und unmenschliche Leben, das die Familie führt (2007: 9). Laut Brunette sind diese Szenen so gedreht, um zu zeigen, dass Objekte über Menschen triumphiert haben (2010: 14). Den für Filme typischen erklärenden Dialog findet man nicht; der auditive Erzähler wird nur ein paar Mal im Laufe des Films aus erläuternden Gründen benutzt, in Form von laut vorgelesenen Briefen. Diese Lösung hält uns wieder davon ab, irgendwelche Gründe für die Endszene zu finden. Der Grund für den verwehrten Zugang zu den Gedanken der Figuren liegt in der externen Fokalisierung: Niemals werden die inneren Gedanken der Figuren geäußert. Die Zuschauer können nur sehen, wie sie miteinander umgehen und hören, wenn sie formale Briefe schreiben. Die Zuschauer können nur versuchen, die inneren Gedanken der Figuren aus ihren Gesichtsausdrücken zu schließen. Alle Gewaltszenen haben eine Art narratologischer Funktion, und sie werden nacheinander in den folgenden Paragraphen diskutiert.

Evis Bestrafung überrascht uns, weil sie gegen ein Kind gerichtet ist, und weil sie trotz des Versprechens ihrer Mutter passiert. Hier spielt Kausalität, eine von den Grundprinzipien der Filmkunst, eine große Rolle, sowohl auf einer technischen als auch thematischen Ebene. Kausalität durch Filmschnitt bedeutet, dass die aufeinanderfolgenden Aufnahmen in einer logischen Beziehung zueinander stehen, und dass es eine logische Begründung für die Ordnung und das Timing der Aufnahmen gibt. Die Szene besteht aus den Aufnahmen von Evi und ihrer Mutter Anna. In einem traditionell editierten Film würden beide Seiten einer Konversation eine durchschnittlich gleiche Menge von Bildschirmzeit bekommen; in dieser Szene ist die Kamera fast die ganze Zeit auf Evi gerichtet. Diese Nahaufnahme ihres Gesichts wird nur ein paar Mal durch die Aufnahme der Mutter unterbrochen. Brunette spricht auch über diese Methode, die überall in diesem Film zu sehen ist: Oft erwartet man eine Aufnahme aus dem umgekehrten Blickwinkel, die nie, oder viel später als erwartet, kommt (2010: 17).

Auf der thematischen Ebene findet man das Ende der Szene überraschend, weil die Mutter versprochen hat, Evi nicht zu bestrafen; das Versprechen der Kausalität wird nicht erfüllt. Laut Grundmann gibt Evi vor, dass sie blind ist, um gegen die Indifferenz der Welt zu kämpfen (2007: 9). Er behauptet zusätzlich, dass Evi die einzige Person der Familie ist, die noch eine Seele und Vision hat (2007: 10). Dagegen sagt Brunette, dass Evi keinen Grund für ihr Benehmen hat (2010: 16). Am Ende der Szene hat ihre Mutter sie bestraft, weil sie gegen diese Indifferenz gekämpft hatte, und gleichzeitig haben wir als Zuschauer gelernt, dass man die Regeln der Kausalität nicht immer in diesem Film anwenden kann.

Ein wiederkehrendes Thema in diesem Film ist das Sehvermögen (oder dessen Abwesenheit), und was kann gesehen werden und was nicht. Evis Tat sowie die begrenzte Kameraführung sind eng mit diesem Thema verbunden; sowohl die Figuren als auch die Zuschauer müssen diesem Thema begegnen. Die zweite hier aufgelistete Szene hat viel mit Sehen zu tun. Wenn die Familie an der Unfallstelle vorbeifährt, sehen sie - und wir - nur die in Plastiktaschen eingewickelten Gestalten. Niemand kann die tatsächlichen Leichen sehen, aber jeder weiß was unter den Plastiktaschen liegt, und diese Szene kann als ein Wendepunkt für die Familie gesehen werden: Während der Szene hören wir friedliche Musik im Radio, und die Gesichtsausdrücke aller drei Figuren sind still und sogar ein wenig neugierig. In dieser Szene widersprechen sich der visuelle und der auditive Erzähler: Eine visuell schreckliche Szene und ruhige Musik würden normalerweise nicht zusammenpassen, aber hier ist dieser Widerspruch genau die Intention Hanekes; hier arbeiten die beiden Erzähler zusammen, um eine ruhige Atmosphäre für eine schreckliche Szene zu schaffen. Georg Seeßlen meint, dass Haneke die Existenz des visuellen und auditiven Erzählers als eine Verstärkung betrachtet: nichts muss parallel verlaufen, und z. B. Musik kann man im doppelten Sinne benutzen; einige Möglichkeiten sind Hintergrundmusik und Musik als Kommentar (2010: 332). Laut Brunette ist die Szene visuell sehr auffallend, weil sie keinen Dialog enthält, und weil sie so wenig zeigt und gleichzeitig so viel erzählt (2010: 18). Die intradiegetische Musik funktioniert auch auf extradiegetischer Ebene; obwohl die Figuren sie auch hören, könnte sie auch nur ein Teil des Soundtracks sein, weil sie so ein grundlegender Teil der Stimmung der ganzen Szene und der Entwicklung der Handlung ist. Diese Szene erwähnt Haneke in dem Interview mit Felix von Boehm, wenn er über die

Todesfaszination spricht: laut Haneke sind solche Situationen faszinierend, weil sie nicht direkt die Betrachter betreffen (*cine-fils magazine*). Die Familie begegnet dem Tod hier zum ersten Mal, und weil diese bestimmten toten Menschen ihnen nichts bedeuten, bedeutet die Begegnung dagegen extrem viel.

Nach dieser Szene fuhr die Familie wieder durch die Waschanlage, und während des Waschens fängt die Mutter plötzlich an zu weinen. Wegen der externen Fokalisierung können wir nicht ganz bestimmt wissen, warum sie dies macht, aber Haneke sagt, dass sie in dieser Szene etwas Grundlegendes über das Leben verstanden hat, etwas, was die frühere Unfallszene höchstwahrscheinlich hervorgerufen hatte (Toubiana Interview (2005): 0:09). Hier funktioniert die Gewaltszene als ein Auslöser für die zukünftigen Entscheidungen der Familie.

Die Zerstörung des Aquariums ist aus der narratologischer Perspektive wohl die humanste Szene im ganzen Film. Sie passiert während der langwierigen Prozedur, wenn die Familie all ihren Besitz zerstört. Wenn der Vater den Hammer schwingt, um das Aquarium zu zerstören, ruft die Mutter ihr „Nein!“ zu spät. Die Kamera zeigt die hoffnungslos zappelnden Fische klar und deutlich; auch in späteren Filmen von Haneke werden wir bemerken, wie er oft den Tod von Tieren direkt zeigt, wohingegen der Tod von Menschen sehr selten gezeigt wird (Torner 2010: 543). Der ganze Zerstörungsprozess wird abgebrochen, und die Mutter tröstet das weinende Mädchen. Der Vater betrachtet die Zerstörung, und einen Moment lang denken wir, dass dieses Ereignis den Lauf der Dinge ändern könnte; laut Thuswaldner lassen die sterbenden Fische den bevorstehenden Tod der Familie ahnen (2010: 190). Dies ist die einzige Szene des ganzen Films, in der die ganze Familie auf Tod mitfühlend reagiert. Früher im Film, als die Familie traurige oder schreckliche Sachen gesehen hat, waren ihre Reaktionen gelassen und still gewesen; die Kausalität durch Filmschnitt hat uns somit gelehrt, dass die Familienmitglieder einigermaßen weltabgewandt sind. Diese Szene beweist das Gegenteil: Jetzt sind sie alle schockiert. Der Tod der Fische zwingt sie daran zu denken, was Tod eigentlich bedeutet. Die Tatsache, dass sie dann mit der Prozedur trotzdem weitermachen, macht die ganze Geschichte noch schlimmer (Thuswaldner 2010: 190), und beweist uns erneut, dass die Regeln der Kausalität in diesem Film nicht dem häufigen Weg folgen. Diese Szene enthält keine Musik; dies verleiht der Szene Realismus.

Haneke sagt selbst, dass es zwei Szenen in dem ganzen Film gibt, die das Publikum bei der Cannes Premiere besonders schockierend fanden: Die Zerstörung des Aquariums und die Szene, wo von den Eltern während der Zerstörungsszene Geld durch die Toilette gespült wird. Er fügt hinzu, dass in dieser Gesellschaft es weniger schockierend ist, wenn die Eltern ihre Kinder töten, als wenn Geld zerstört wird (Brunette 2010: 19). Aus dieser Äußerung kann geschlossen werden, dass Hanekes Intention war, mit der Aquariumsszene sowohl den derzeitigen Geisteszustand der Familie zu zeigen als auch das Publikum zu schockieren. Mit der Szene, wo Geld zerstört wird, wollte er offensichtlich durch die Reaktion des Publikums die gegenwärtige Lage der Gesellschaft zeigen. Geld bedeutet einen hohen Status, und mit der Zerstörung des Gelds zerstört die Familie ihren bürgerlichen Status am deutlichsten. *Der siebente Kontinent* versucht zu zeigen, wie leer das Leben sein kann, obwohl es finanziell sicher ist. Für solche Menschen, die diese Leere kennen, könnte diese Szene sogar befreiend sein. Natürlich ist es gut, wenn man diese Leere nicht kennt, aber wenn man sich mehr um die Zerstörung des Gelds als den Tod des Kinds Sorgen macht, ist es auch nicht wünschenswert. Die Priorisierung zwischen dem bürgerlichen Status und dem menschlichen Schaden diskutiert Haneke nochmal in *Benny's Video*.

Angesichts dieser Szene macht es auch Sinn, über den filmischen Überschuss zu sprechen; die ganze Zerstörungsszene dauert etwa 15 Minuten, und aus narratologischer Perspektive wäre etwa eine Minute genug gewesen, die Funktion der Szene zu übermitteln. Hier sowie in den Szenen mit den morgendlichen Routinen der Familie konzentriert sich der Film mehr auf seine stilistischen Elemente; die repetitiven Aufnahmen werden effizient und rhythmisch gemeinsam bearbeitet. Laut Schwartz werden die Aktionen der Familie durch Filmschnitt und Bildeinstellung in diesen Szenen „denarrativiert“ (2010: 344). Der Grund für den Überschuss in diesen Szenen ist unterschiedlich im Vergleich zu z. B. herkömmlichen Action-Filmen, deren Regisseure möglichst auffällige Explosionen zeigen wollen. Mit dem filmischen Überschuss in Hanekes Film wollte er etwas Anderes sagen. In einem Interview sagte er, dass wenn man eine Geschichte erzählen will, jemand sie schon früher erzählt hat; durch Rhythmus kann man eine tiefere Wirkung auf den Zuschauer erzielen. Er fügt hinzu, dass Rhythmus eigentlich alles ist, worum es in Filmen geht; Filme haben viel mehr mit Musik zu tun als mit Literatur (Brunette

2010: 20). Die verlängerten Szenen haben keine narratologische Bedeutung; durch stilistische Mittel versuchte Haneke etwas über das Leben der Familie und die Natur des Films zu erzählen, was durch die traditionellen narratologischen Mittel nicht erzählt werden konnte. Während die Action-Regisseure für das Publikum durch den filmischen Überschuss etwas Stimulierendes und Attraktives zeigen wollen, ist Hanekes Absicht völlig unterschiedlich: die Szenen in *Der Siebente Kontinent* mit filmischem Überschuss sind verwirrend und sogar widerlich.

Die Selbstmordszene, und auch der ganze Film davor, lässt uns als Zuschauer fragen: Warum? Diese Frage ist wahrscheinlich der größte Grund für die Herstellung des ganzen Films, und Haneke vermeidet sorgfältig, eindeutige Antworten zu geben. Wie schon früher erwähnt, ist Kausalität die größte Frage des ganzen Films. Verstraten erwähnt, wie viele europäische Kunstfilme oft mit Zeit und Raum experimentieren (2009: 16). Zeitlich und räumlich ist *Der siebente Kontinent* sehr geradlinig, und dies war deutlich auch Hanekes Absicht. Die Kausalität - oder deren Fehlen - innerhalb der Szenen und in dem ganzen Film, sowohl auf technischer als auch thematischer Ebene, ist höchstwahrscheinlich der Hauptgrund für die Verwirrung, die der Film verursacht hat.

Die ganze Selbstmordszene, dem Stil des Films treu bleibend, zeigt die Situation mithilfe externer Fokalisierung; dem Gedankengang der Familie während der Szene ist größtenteils unmöglich zu folgen. Einmal, nach Evis Tod, bricht die Mutter in Tränen aus und umarmt ihre Leiche; aber sonst machen die Eltern und sogar Evi einen ruhigen Eindruck. Wie viele frühere Szenen enthält auch diese Szene keine Musik, sehr wenig Dialog, und die Kameraführung ist statisch und beobachtend. Sie dauert nicht lang; filmischer Überschuss wird nicht mehr verwendet. Die Szene enthält den Tod jedes Familienmitglieds und versucht weder überdramatische noch untertriebene Elemente zu finden; man könnte die Durchführung realistisch nennen. Irgendeine potentielle Logik für diese Tat ist systematisch verleugnet worden. Laut Grundmann ist ihr Tod auch nicht ein Akt der Rebellion gegen materiellen Wohlstand. Wie die Zerstörungsszene früher, sind auch die Aktionen dieser Szene eine zwanghaft ritualisierte Sequenz (2007: 9). Hanekes Faszination für die wahre, unerklärliche Geschichte, auf der dieser Film basiert, kann deutlich gespürt werden, und er achtet sorgfältig darauf, dass die Zuschauer keine Begründungen für die Tode

finden können. Wegen der manchmal mehrdeutigen Natur des visuellen Erzählers und der extensiven Abwesenheit des auditiven Erzählers hat Haneke ganz am Ende des Films den literarischen Erzähler benutzt. Normalerweise kann man im Zusammenhang mit Filmen nicht von einem literarischen Erzähler sprechen, weil der Begriff für die Literatur reserviert ist; hier wird der Begriff allerdings benutzt, weil die Szene weder Bild noch Ton, die Bedingungen eines filmischen Erzählers, enthält. Wenn der Film endet, sehen wir nur einen Text auf dem schwarzen Hintergrund, wonach die Verwandten nicht glaubten, dass die Tat ein Selbstmord war, und dass die Polizei den Fall nicht lösen konnte. Diese Wörter reflektieren die Natur der tatsächlichen Todesfälle und erzählen den hartnäckigsten Zuschauer, dass Haneke keine offensichtlichen Gründe für das alles gibt.

3.2 *Benny's Video*

3.2.1 Vorstellung

Der zweite Teil von Hanekes „Trilogie der Vergletscherung“ betrachtet Entfremdung aus unterschiedlichem Blickwinkel. In *Benny's Video* geht es um die Frage, inwiefern Medien und vor allem Fernsehen unsere Wirklichkeitswahrnehmung und Einstellung zu Gewalt beeinträchtigen, und ob Mediengewalt sich zur Gewaltwirklichkeit entwickeln kann. Der Titelcharakter, Benny, verbringt seine ganze Zeit in seinem Zimmer und beschäftigt sich mit Videos; sowohl mit Vermietkassetten als auch mit selbstgefilmten Heimvideos. Vor allem interessiert er sich für gefilmte Gewalt. Ein Beispiel dessen sehen wir ganz am Anfang des Films, wenn wir Filmmaterial von einer Schweineschlachtung sehen. Das ist die erste Szene des ganzen Films, und wir sind völlig sicher, dass dieses Material von einem Filmcharakter angeschaut wird, erst wenn die Szene zurückgespult wird, und die Schlachtung wird erneut gezeigt. Dann sehen wir Benny, der das Material mit seinem Videorekorder abspielt. Wir lernen, dass Benny das Material selbst mit seiner Videokamera gefilmt hat, und dass das Schwein Bennys Verwandten gehörte.

Diese Unklarheit am Anfang ist nicht zufällig; sie ist ein wesentliches Thema in *Benny's Video*. Haneke sagt, dass wegen der Effekte der medialen Durchdringung und Mediengewalt kann Benny nicht mehr zwischen dem Virtuellen und dem Realen unterscheiden (Grundmann 2007: 10). Dieses Problem spielt eine große Rolle in der

Schlüsselszene des Films: Benny hat ein fremdes Mädchen in sein Haus eingeladen, und er zeigt ihr das Filmmaterial von der Schlachtung. Dann verrät er, dass er den Bolzenschussapparat, mit dem das Schwein geschlachtet wurde, früher gestohlen hat. Das Mädchen fragt, ob Benny mutig genug ist, abzudrücken, und ohne Vorwarnung tut Benny so, während der Apparat auf das Mädchen gerichtet ist. Bennys Videokamera nimmt auf alles was in seinem Zimmer passiert, und wir als die Zuschauer sehen das durch die Linse. Nach zwei weiteren Schüssen ist das Mädchen tot, und Benny reinigt das Blut auf dem Fußboden und isst Mittagessen nonchalant.

Wie *Der siebente Kontinent*, und später auch *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, stammt die Inspiration des Filmes von wirklichem Leben. Haneke hatte mehrere mehr oder weniger ähnliche Artikel gesammelt, und die Täter gaben immer die gleiche Erklärung: sie wollten wissen, wie es war, einen Menschen zu töten. Brunette behauptet, dass nur jemand, der keinen Kontakt zur Realität hat, so sagen könnte (2010: 37). Es gibt mehrere Erklärungen für Bennys Verhalten. Laut Haneke sind durch Mediengewalt verursachte soziale Orientierungslosigkeit und Realitätsverlust der Grund für Bennys fürchterliches Verhalten (Sharrett 2010: 585). Grundmann behauptet jedoch, dass Benny desensibilisiert sein mag, aber er kann doch zwischen dem Virtuellen und dem Realen unterscheiden; er bevorzugt das Virtuelle, und wünscht, dass die Realität wie die virtuelle Welt wäre. Deswegen versucht er, die reale Welt in die virtuelle Welt zu transformieren (2007: 10). Die erste Erklärung tadelt die moderne Gesellschaft und betrachtet Benny als ein Opfer der Medien; die zweite Erklärung macht Benny für seine Taten verantwortlich, aber erkennt auch die Beteiligung der Mediengewalt an.

Später entscheidet Benny, dass es die Zeit ist, den Eltern die Wahrheit zu verraten. Er verwirklicht das durch die Vorstellung des Filmmaterials. Die Eltern sind schockiert, aber ihre größte Sorge scheint ihre eigene Reputation zu sein; vor allem wollen sie absolut sicher sein, dass niemand die Leiche des Mädchens finden kann. Nach reiflicher Überlegung reisen Benny und seine Mutter nach Ägypten, während der Vater zu Hause bleibt und die Leiche beseitigt. Am Ende des Films stellen wir fest, dass Benny die Überlegung der Eltern früher mit seiner Kamera aufgenommen hatte, und das Material der Polizei zeigt. Bennys Motive dafür muss jeder Zuschauer selbst

interpretieren; wieder mal ist Haneke nicht daran interessiert, irgendwelche klare Antworten zu geben.

3.2.2 Formen körperlicher Gewalt

Im Vergleich zu einem typischen Film von Haneke enthält *Benny's Video* überraschend wenig Gewaltszenen. Trotzdem formen zwei von diesen Szenen vielleicht die wichtigsten Handlungselemente des ganzen Films. Wie schon erwähnt, zeigt die erste Szene die Schlachtung eines Schweines (0:00), die offensichtlich Tierquälerei ist. Obwohl dieser Teil der Arbeit sich nur auf solche Gewaltszenen konzentriert, die in die Definition von Weltgesundheitsorganisation passen, muss die Szene im nächsten Teil der Arbeit aus narratologischen Gründen betrachtet werden; diese Szene ist die erste von den zwei oben genannten wichtigen Handlungselementen.

Nachdem Benny das Mädchen in sein Haus eingeladen hat, macht er eine kleine Pantomime, vermutlich um sie zu unterhalten (0:20). Benny stellt unterschiedliche Leute dar, die, wie sich zeigt, alle auch Passagiere in einer U-Bahn sind. Die ersten zwei Beispiele sind schadlos und auch ziemlich lustig, aber beim dritten Beispiel greift er plötzlich ihren Arm und dreht er aggressiv auf ihren Rücken („Was ist das? Polizist in der U-Bahn!“). Das Mädchen findet die Situation offensichtlich unangenehm, und bittet ihn aufzuhören. Weil ein gegenseitiges Einvernehmen zwischen Benny und dem Mädchen nicht erreicht wird, wird diese Szene hier als ein Beispiel von zwischenmenschlicher Gewalt betrachtet.

Wahrscheinlich der wichtigste Teil des Films ist die Szene, wo Benny das Mädchen mit dem Bolzenschussapparat tötet (0:26). Es ist nicht völlig klar, ob diese Tat von Anfang an Bennys Plan ist, oder ob Benny impulsiv reagiert. Der Umstand, dass er den Apparat zuerst dem Mädchen gibt, scheint zu implizieren, dass seine Absicht nicht klar ist. Erst wenn das Mädchen den Apparat zurückgibt und bittet, dass Benny abdrückt, macht er so. Vermutlich will das Mädchen nicht, dass Benny den Apparat auf sie richtet, bevor er abdrückt; oder dann glaubt sie, dass Benny nicht wirklich abdrückt, weil sie nur ein scheinbar gefährliches aber wegen des Risikos interessantes Spiel spielen. Offensichtlich glaubt sie, dass sie beide diesen

gefährlichen Apparat aus sicherer Entfernung betrachten wollen. Trotz der Absicht und Motivation von Benny ist dieses Beispiel auch zwischenmenschliche Gewalt.

Nach dieser Szene, die während der ersten dreißig Minuten spielt, enthält *Benny's Video* sehr wenig körperliche Gewalt. Die Videoaufnahme mit dem Mädchen wird wieder mal gezeigt (0:55), aber abgesehen davon gibt es nur eine gewaltsame Szene. Da sitzt Benny in einem Klassenzimmer, und der Lehrer will die Hausaufgaben sehen. Der Junge, der neben Benny sitzt, behauptet, dass er Benny sein Buch ausgeliehen hat, und kann deswegen seine Hausaufgaben nicht zurückgeben (0:51). Als Antwort auf diese Behauptung schlägt Benny den Jungen, der vom Stuhl fällt. Dieses letzte Beispiel ist wieder mal zwischenmenschliche Gewalt.

3.2.3 Funktionen körperlicher Gewalt

Narratologisch betrachtet hat Haneke einige interessante Lösungen gemacht, wenn man den Film als Ganzes betrachtet. Normalerweise hat ein Film einen visuellen Erzähler und einen auditiven Erzähler. Man könnte behaupten, dass in *Benny's Video* funktionieren sie beide auf zwei Ebenen: Auf einer Ebene haben wir „die Realität“, die Welt des Films, die Haneke uns durch seine Kamera zeigt; auf anderer Ebene haben wir „die virtuelle Realität“, die Welt, die wir auf unterschiedlichen Bildschirmen sehen: Kinofilme, Nachrichtensendungen und vor allem alles, was Benny mit seiner Kamera gefilmt hat. Diese virtuelle Ebene hat immer Zuschauer innerhalb der filmischen Welt; abhängig davon, wer der Zuschauer ist, verändert sich auch die Art der Fokalisierung.

Die erste Szene des Films zeigt die Schlachtung des Schweins, aber am Anfang ist die Perspektive unklar. Wir als Zuschauer wissen nicht, wer die Videoaufnahme gefilmt hat, und warum sie gezeigt wird. Wenn wir dann herausfinden, dass Benny die Aufnahme anschaut, und sogar sie selbst gefilmt hat, ist die Situation unterschiedlich; externe Fokalisierung ist plötzlich interne Fokalisierung, wenn die Szene in einem Kontext gesetzt wird. Der erste Hinweis über die Natur der Szene bekommen wir, wenn das Filmmaterial plötzlich zurückgespult und dann langsamer abgespielt wird. Benny manipuliert zwei der wichtigsten Grundprinzipien der Erzählfilm: Zeit und Kausalität. Wegen dieser Manipulation ist das gefilmte Schwein wieder lebendig, und wenn es erneut stirbt, ist der Tod diesmal langsamer.

Brinkema behauptet, dass auf diese Weise versucht Benny, den Erzählfluss und Zeit zu kontrollieren, und die Realität umzukehren (2010: 360). Laut Haneke denkt Benny, dass wenn er nur etwas gefilmt hat, kann er das kontrollieren; deswegen filmt er auch kontinuierlich, was auf der Straße hinter seinem Fenster passiert. Haneke sagt, dass oft wenn eine Person ein Bild genommen hat, denkt sie, dass sie besitzt, was in diesem Bild steht (Brunette 2010: 26). Die Grenze zwischen der Realität und einer Imitation der Realität verschwimmt.

Benny zeigt dem Mädchen das Schlachtungsmaterial (0:21), und diesmal hören wir, wie Benny das gleichzeitig kommentiert. Somit bietet er uns eine Möglichkeit, seine Perspektive tiefer zu verstehen: Mit interner Fokalisierung haben die Zuschauer jetzt die Gelegenheit, das schon einmal gezeigte Material aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Zusätzlich zu der Fokalisierung von Benny haben wir auch die Perspektive des Mädchens, die vielleicht genauso interessant ist; wie reagiert sie, wenn sie den Tod eines Schweines sieht? Wenn das Material angeschaut wird, sagt sie einfach, dass es während der Schlachtung schneite. Nach dieser ersten Reaktion fragt sie Benny: „Wie war das? Das mit dem Schwein?“ Benny antwortet, dass es nur ein Schwein war. Dann spricht Benny über Filmgewalt, und wie sie aus „Plastik und Ketchup“ besteht; somit verbindet er das Schlachtungsmaterial und Filmgewalt in der Gesamtheit miteinander. Benny gibt auch zu, dass als er bei einem Begräbnis eine Gelegenheit hatte, seinen toten Großvater zu sehen, hat er die Augen zugemacht; laut Brunette zeigt diese Konversation, dass in der Realität Tod ein schwieriges Thema für Benny ist, und mit der filmischen Repräsentation von Tod geht er viel besser um (2010: 27-8).

Wenn Benny das Mädchen mit dem Bolzenschussapparat zum ersten Mal schießt (0:26), ist Bennys Kamera auf sie beide gerichtet; wir sehen (oder hören) die ganze gewaltsame Szene durch die Linse seiner Kamera. Brunette sagt, dass diese künstlerische Wahl sehr bedeutend ist; sie reflektiert Bennys Geisteszustand, und verschwimmt die Grenze zwischen dem Realen und dem Virtuellen. Die brutale Realität, die für Benny schwierig zu akzeptieren ist, wird gefilmt, und somit wird sie für Benny erreichbar (2010: 28). Der visuelle (und auditive) Erzähler funktioniert hier vielleicht am deutlichsten auf zwei Ebenen: Hanekes Kamera, „die Realität“, filmt Bennys Kamera, „die virtuelle Realität“, obwohl sie beide den gleichen Vorfall

filmen. Hier können auch die Zuschauer sich fragen, ob es eigentlich einen Unterschied zwischen diesen zwei Fällen gibt. Wenn man einen Mord auf der Straße oder durch den Bildschirm des Fernsehers beobachtet, was ist der Unterschied?

Diese Szene demonstriert eine oft diskutierte Methode von Haneke, die auch ihre Kritiker hat. Obwohl der Tod des Mädchens vor der Kamera stattfindet, sind sie beide außerhalb des Rahmens der Kamera, und die Zuschauer können nur die Geräusche erfahren. Sehr oft in seinen Filmen rahmt Haneke die gewaltsamen Szenen so, und konzentriert auf die Folgen der Gewalt. Laut Haneke müssen die Zuschauer sich ihre eigenen Bilder vorstellen, und alles was er zeigt, wird diese Phantasie nur reduzieren (Brunette 2010: 6). Auf diese Weise werden die tatsächlichen Gewaltakte nicht gezeigt, und laut vielen Haneke-Anhängern ist es deshalb nicht ausbeuterisch (Brunette 2010: 55). Brunette jedoch hat eine andere Meinung: er behauptet, dass während die Gewalt nicht gezeigt wird, ist es jedoch immer hörbar, und deswegen direkt dargestellt, und kann auch genauso ausbeuterisch betrachtet werden (2010: 6). Geräusche sind so viel mehr als nur ein Stimulus für Phantasie; sie sind eine extrem starke Form der Darstellung (2010: 29). Trotzdem ist Hanekes Methode effektiv: Eine partielle Sperrung des visuellen Erzählers verursacht eine Verstärkung des auditiven Erzählers. Die *Mise en Scène* wird geleert, die Kameraführung ist still und statisch, und es gibt keine Musik; alle diese Faktoren bringen die Geräusche zum Vorschein. Haneke sagt, dass wenn er jemanden emotional erreichen will, benutzt er den Ton (Brunette 2010: 29).

Die Videoaufnahme wird zum zweiten Mal gespielt, wenn Benny sie seinen Eltern zeigt (0:55:00). Diese Lösung reflektiert den Wechsel der Fokalisierung früher, als Benny dem Mädchen das Schlachtungsmaterial zeigte. Jetzt sehen wir die Reaktionen der entsetzten Eltern, und ohne Wörter schafft Haneke es, diese wichtige Information der Eltern zu teilen, und gleichzeitig das wesentliche Thema des Films, Mediengewalt, zu vertiefen. Die Eltern schauen die Nachrichten im Fernsehen; da wird über eine kriegsartige Situation in Osteuropa erzählt, und plötzlich erscheint Bennys Videoaufnahme auf dem Bildschirm. Gewalt irgendwo in der Welt wird mit Gewalt innerhalb ihres Hauses ersetzt.

Die unterschiedlichen Reaktionen der Eltern haben interessante Konnotationen. Bennys Mutter zeigt ihren Schock deutlicher als der Vater, der sie bittet, ruhig zu

bleiben. Diese überraschende Gewalt hat die Eltern sowohl psychologisch als auch gesellschaftlich umgeben. Interessant hier ist, dass der Vater versucht, die psychologischen Aspekte des Falles weniger Gewicht zu geben, und eine möglichst „rationale“ Lösung zu finden, so dass die für sie gesellschaftlichen Wirkungen möglichst klein bleiben. Hanekes Darstellung von Bürgertum ist düster in ihrer Ziellosigkeit: hier ist Gewalt spürbar und schockierend erst, wenn sie dem bürgerlichen Status der Familie droht. Aber in *Der siebente Kontinent* findet die bürgerliche Familie heraus, dass das problemlose, begehrenswerte bürgerliche Leben grundsätzlich leer ist, und dass Gewalt für sie der einzige Ausgang ist.

Bennys Vater versucht, eine möglichst schnelle Lösung zu finden, um die Leiche des Mädchens loszuwerden. Brunette sieht hier deutliche Parallelen zum Holocaust, und speziell zu der kontinuierlichen Weigerung Österreichs zu konfrontieren, dass es auch eine Rolle in dieser Tragödie spielte (2010: 34). Durch historische Ereignisse hat Gewalt hier auch eine symbolische Bedeutung. Die Szene ist meisterhaft gedreht; Benny wird kurzzeitig zur Seite geworfen, und die Zuschauer werden zwei Möglichkeiten gegeben: entweder mehr auf der Seite des Vaters oder der Mutter zu sein. Wir werden nie erfahren, was die Mutter ohne den Einfluss ihres Ehemannes getan hätte, aber sie ist trotzdem nicht unschuldig. Spätestens wird sie eine Mittäterin, wenn sie einen Urlaub in Ägypten mit Benny nimmt, während der Vater zuhause bleibt und die Leiche loswird. Die meiste Zeit wirkt sie überraschend ruhig, aber eines Tages in ihrem Hotelzimmer hat sie einen kurzen Zusammenbruch; dies beweist, dass sie deutlich von ihrem Gewissen geplagt ist (Grundmann 2007: 11). Grundmann behauptet, dass diese Maßnahmen nur eine Fortsetzung für die ehemaligen Aktionen der Eltern sind: wenn man ihr Gedankengang betrachtet, wird es klar, dass ihre Prioritäten nicht ständiges Wohlbefinden ihres Sohnes und bedingungslose Liebe enthalten. Der Ruf ist am wichtigsten, und er sagt wie alle andere Lebensbereiche bewältigt werden sollten, und deswegen sind die Eltern wahrscheinlich teilweise indirekt an dieser Grausamkeit schuldig (Grundmann 2007: 11). Wenigstens haben sie die Umstände geschafft, wo solch eine Tat passieren kann. Dies ist eine wichtige Hinzufügung zu den möglichen externen Faktoren, die möglicherweise gewaltsames Benehmen verursachen, oder wenigstens es erlauben. Mediengewalt und Bennys soziale Orientierungslosigkeit spielen höchstwahrscheinlich eine Rolle in Bennys Mord, aber hätte die Situation

unterschiedlich sein können, wenn seine Eltern mehr für ihren Sohn und weniger für ihren bürgerlichen Ruf gepflegt hätten?

Obwohl Bennys Motivation größtenteils unklar bleibt, gibt Haneke uns einen deutlichen Hinweis während der ersten Sekunden des Films. Die Schlachtung des Schweins passiert sehr plötzlich und ohne Aufbau, und ist vielleicht etwas, was die meisten Zuschauer ziemlich selten oder nie gesehen haben. Es ist eine schockierende Erfahrung, einen Tod zu miterleben, und einige Menschen können sie auf eine schreckliche Weise faszinierend finden. Solche Gefühle sind völlig normal, und man kann über den Begriff des Todes sinnieren, ohne als ein Psychopath abgestempelt zu werden. Aber wenn man die Schlachtungsszene faszinierend findet, kann man sich selbst fragen, was der Unterschied zwischen eigenen Gedanken und Bennys Gedanken eigentlich ist. Natürlich geht Benny viel weiter mit seinen Aktionen als die Mehrheit von uns, aber sind wir im Wesentlichen ähnlich wie er? Vielleicht muss Haneke keinen klaren Grund für Bennys Aktionen geben, weil wir im Kern sie verstehen.

3.3 *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*

3.3.1 Vorstellung

Der letzte Teil der „Trilogie der Vergletscherung“ stellt noch einen dritten Blickwinkel auf die Themen her, die schon in den zwei früheren Filmen zentral waren. Laut Haneke erzählt *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, wie die früheren Filme, über nicht-kommunikative Kommunikation; die Menschen sprechen miteinander, ohne zu kommunizieren (Brunette 2010: 39). Statt auf eine Familie konzentriert sich der Film diesmal gleichzeitig auf mehrere Figuren, deren Geschichten am Anfang getrennt sind, aber am Ende werden sie gezwungen, auf eine schreckliche Weise miteinander zu überlappen. Darunter fallen ein junger Immigrant aus Rumänien; ein junges Paar, die ein Kind bekommen wollen; ein alter Mann, der eine schlechte Beziehung zu seiner Tochter hat; und ein Student mit irgendwelchen mentalen Problemen.

Wie der Name schon verrät, besteht *71 Fragmente* aus einundsiebzig Teilen unterschiedlicher Länge. Brunette sagt, dass die Bedeutung von vielen Fragmenten kann der Zuschauer erst am Ende schlussfolgern (2010: 40). Obwohl die früheren

Filme von Haneke auch nicht besonders eindeutig waren, ist *71 Fragmente* am experimentellsten (2010: 40), und den Zuschauer wird ziemlich wenig Hilfe angeboten, um zu verstehen, was das alles bedeutet.

71 Fragmente, wie früher *Der siebente Kontinent* und teilweise auch *Benny's Video*, basiert auf tatsächliche Vorkommnisse: am 23. Dezember 1993 hatte ein Militärschütze Kunden in einer Wiener Bank getötet. Wie mit dem Tod der Familie, der Hanekes *Der siebente Kontinent* inspirierte, konnten die Behörden keinen klaren Grund für die Tat des Schützen finden. In *71 Fragmente* gibt Haneke potentielle Antworten für gewalttätiges Verhalten, wie Medien und mangelnde Kommunikation, aber die endgültige Antwort muss jeder Zuschauer versuchen, selbst zu finden (Brunette 2010: 39).

3.3.2 Formen körperlicher Gewalt

Wie *Benny's Video*, ist auch *71 Fragmente* überraschend gewaltlos, obwohl Gewalt ein wesentliches Thema in diesem Film ist. Von Zeit zu Zeit schauen die Figuren fern; die Fernsehnachrichten erzählen über Unruhen überall auf der ganzen Welt: Sarajevo, Somalia, Serbien, um einige Beispiele zu nennen. Wie schon in *Benny's Video*, ist die Häufigkeit der gewaltsamen Fernsehprogramme bemerkenswert. Sie formen ein bestimmtes Muster, das den ganzen Film umfasst. Die erste Sendung sehen wir ganz am Anfang (0:01), dann ein paar Mal während des Films (0:32, 1:07, 1:14), und schließlich ganz am Ende (1:32). Diese Abschnitte sind Beispiele von kollektiver Gewalt; da sehen wir Gruppen von Soldaten und Zivilpersonen unter kriegerischen Umständen, und offensichtlich wollen sie „politische, wirtschaftliche oder gesellschaftliche Ziele durchsetzen“ (Weltgesundheitsorganisation 2002: 7).

In einer Szene sehen wir ein essendes Ehepaar (0:54). Sie beide essen das Mittagessen im Schweigen, wie wahrscheinlich zahllose Tage zuvor. Plötzlich sagt der Mann, er liebe seine Frau. Die Frau ist höchst überrascht, diese Wörter aus seinem Mund zu hören, und fragt, ob er betrunken ist. Der Mann bleibt stillschweigend kurzzeitig und schlägt dann seine Frau. Sie beide sind jetzt überrascht, und nach einigen Momenten legt sie ihre Hand auf seinen Arm. Dann setzen sie mit dem Mittagessen fort. Dies ist ein Beispiel von zwischenmenschlicher Gewalt.

Gegen das Ende des Films folgen wir einem jungen Mann zur Bank. Im Laufe des Films haben wir schon bezeugt, wie sich der Mann in unterschiedlichen Situationen aggressiv benommen hat; bisher hat er weder sich selbst noch andere Menschen verletzt. In der Bank versucht er, sich vorzudrängeln, weil er sofort Bargeld für Benzin braucht und sein Auto blockiert den Zugang zur Tankstelle. Ein Mann, der momentan mit der Bankkauffrau spricht, verliert die Geduld und hat ein kurzes Handgemenge mit dem Jungen (1:26). Der Junge wird von dem Mann überwältigt und er verlässt die Bank, sichtbar erschüttert; wieder mal sehen wir ein Beispiel von zwischenmenschlicher Gewalt. Bald kehrt er in die Bank zurück, diesmal mit einer Pistole, und erschießt die Menschen willkürlich. Dann überquert er die Straße, und schießt auch auf einige Autos, bis er sein eigenes Auto erreicht. Dies sind Beispiele für zwischenmenschliche Gewalt. Am Anfang des Filmes sahen wir ein Textblatt, das erklärte, dass ein Junge namens „Maximilian B.“ drei Menschen erschoss und „tötete sich kurz darauf selbst mit einem Schuss in den Kopf“ (0:00). Wir hören einen lauten Knall, und es wird klar, dass er jetzt gestorben ist (1:29). Dieses letzte Beispiel ist Gewalt gegen die eigene Person. Kurz danach ist auch dieser Vorfall ein Teil der Nachrichtensendung (1:32). Wie wir sehen können, enthält *71 Fragmente* Beispiele von allen drei Kategorien körperlicher Gewalt.

3.3.3 Funktionen körperlicher Gewalt

Ein wesentliches Element in *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* sind die namensgebenden Fragmente. Der Film besteht tatsächlich aus 71 Szenen, die in der Länge ziemlich stark variieren: manchmal dauert die Szenen nur ein paar Sekunden, und die längste Szene ist eine fast acht Minuten lange ununterbrochene Aufnahme. Ganz oft sind die Szenen nicht „komplett“, und können z. B. in der Mitte einer Zeile beginnen oder enden. Haneke erläutert, dass alles, was wir von der Welt wissen, ist nur in Form von Fragmenten kenntlich, und nichts kann völlig erklärt werden. Dies gilt auch für Filme. Laut Haneke ist es eine Lüge, wenn man einen Film dreht, der behauptet, etwas völlig zu erklären; Fragmentierung ist die einzige Weise, eine Geschichte ehrlich zu erklären. (Brunette 2010: 42-3).

Fragmentierung in *71 Fragmente* ist durch viele narratologische Methoden verwirklicht. Die offensichtlichste Methode ist Filmschnitt, der mit repetitiven Pausen immer sichtbarer gemacht wird; zwischen jedem Fragment gibt es einen

schwarzen Bildschirm für zwei Sekunden. Die Ordnung der Szenen ist chronologisch, und Story und Fabula sehen ähnlich aus. Die Mise en Scène ist manchmal so streng gerahmt, dass die Zuschauer nicht wissen, welche Figur sie sehen. Ein Beispiel davon ist die Szene nach dem Massaker in der Bank, als wir einen Teil einer blutigen Leiche sehen. Ob sie zu einem Mann oder einer Frau gehört, spielt keine Rolle; wichtig ist, dass jemand gestorben ist, weil er/sie zufällig in der Bank genau in diesem Moment war. Brunette bemerkt auch, dass obwohl einige Figuren, die wir während des ganzen Films begleitet haben, in dieser Bank während des Massakers waren, finden wir nicht heraus, ob sie am Ende lebendig oder tot sind (2010: 42). Sie sind absichtlich außerhalb der Mise en Scène gerahmt. Sogar während der Massakerszene sehen wir nur Maximilian B., wenn er willkürlich die Bankkunden erschießt; wir brauchen die Toten nicht zu sehen, weil es keine weitere, tiefere Information vermittelt. Der Film bietet genauso wenig Information über das Massaker wie die üblichen Nachrichtensendungen.

Das Verhältnis zwischen Zufall und Kausalität ist auch besonders wichtig zu betrachten. Es scheint so, dass eine zufällige Reihe von unangenehmen Ereignissen zu viel für Maximilian B. ist: Zuerst versucht er vergeblich, Benzin ohne Bargeld zu bezahlen; dann funktioniert der Bankautomat nicht; und sein Auto blockiert den Verkehr. Brunette schlägt vor, dass dieses übermäßige Vertrauen in die Technologie, die die menschliche Kommunikation ersetzt hat, ein Grund für die Gewalttaten in der modernen Welt ist (2010: 48). Wir wissen nicht viel über Maximilian B.: Wir haben nur kleine Fragmente gesehen, wie er leicht reizbar ist, und die Ereignisse in der Bank und an der Tankstelle sind der letzte Tropfen. Alle Ereignisse im Leben sind mehr oder weniger zufällig, und sie alle haben ihre Konsequenzen. Man könnte sagen, dass immer wenn ein Mord stattfindet, ist er eine Konsequenz einiger negativer, zufälliger Ereignisse. *71 Fragmente* zeigt, wie wenig manchmal erforderlich ist, dass ein Mord stattfindet.

Die Fernsehnachrichten sind auch fragmentiert, werden nur teilweise gezeigt, und oft haben die Zuschauer keine Ahnung, wer sie eigentlich anschaut. Es sieht so aus, dass die Nachrichten überhaupt keine positiven Sachen enthalten, und die Figuren in dem Film sind an diese gewaltsame Welt gewöhnt. Am Ende des Films wird auch das Bankmassaker als ein Teil der Sendung gezeigt. Laut Brunette will Haneke mit

dieser Inklusion die Zuschauer fragen, was der Unterschied zwischen diesen „Gewalten“ eigentlich ist (2010: 48-9). Wenn eine Gewalttat von unbekannten, weit weg wohnenden Menschen mit möglicherweise unterschiedlichen kulturellen Hintergründen verübt wird, warum machen sich so wenige Menschen darum Gedanken? Diese Frage ist nicht direkt gestellt; Haneke versucht, wie immer, so objektiv wie möglich zu bleiben. Grundmann behauptet, dass Hanekes Kamera kein Richter ist; sie zeigt nur was passiert, und weigert sich, zu identifizieren und beurteilen (2010: 327). Diese Szene hat eine Parallele in *Benny's Video*: da sehen die Eltern fern und plötzlich wird Bennys schreckliche Videoaufnahme abgespielt. Die Reaktionen der Zuschauer sind völlig unterschiedlich in beiden Filmen. In *71 Fragmente* kümmert es die fernsehenden Menschen nicht, dass ein Massenmord in derselben Stadt stattgefunden hat; in *Benny's Video* sind die Eltern verständlicherweise schockiert, weil ihr eigener Sohn ein Mörder ist. Obwohl wir kurz darauf herausfinden, dass ihre größte Sorge ihr eigener Ruf ist, sehen wir Hanekes Intention hier deutlich. Laut Haneke ist Gewalt bedeutungsvoll erst wenn sie einen direkten Einfluss auf das Leben einer Person hat.

Die Szene mit dem essenden Ehepaar ist auch objektiv und statisch gedreht; die Kamera bleibt unbeweglich die ganze Zeit, und es gibt keine Schnitte. Wie auch mit den anderen Figuren in diesem Film sind auch die Geschichten dieser beiden Menschen unbekannt; wegen der externen Fokalisierung müssen die Zuschauer diese Geschichten aus kleinen Hinweisen bauen. Offensichtlich sind sie schon seit vielen Jahren verheiratet, aber die Kommunikation ist schon seit langem mangelnd gewesen. Aufgrund der Reaktion der Frau ist es klar, dass der Mann seine Liebe extrem selten oder nie wörtlich bekennt. Trotzdem kann man irgendwelche beidseitige Zuneigung erkennen, obwohl der Mann seine Frau schlägt. Die Szene ist geschickt konstruiert: Die Aktionen und wenigen Wörter des Ehepaars vermitteln uns unerwartet viel Information über ihr Leben.

Haneke benutzt die narratologischen Methoden, um sowohl Unklarheit zu bewahren als auch mehrere potentielle Gründe für die Gewalttaten zu geben. Die durch Mise en Scène, Filmschnitt, Kameraführung und externe Fokalisierung erreichte Fragmentierung hindert uns daran, ein klares Bild über die Motivationen der Figuren zu sehen, aber gleichzeitig erinnert sie uns daran, dass eine Motivation für eine

Gewalttat nie so eine einfache Sache ist, dass ein Film sie völlig umfassen könnte. Der ständige Strom von Nachrichten über Krieg und andere gewaltsame Themen in aller Welt scheint zu zeigen, dass die Medien solch ein Bild erschaffen, dass das Publikum gefühllos wird und sich an solche Gewalt gewöhnt, die keinen direkten Einfluss auf ihr Leben hat. Dies ist ein häufiges Thema in Hanekes Filmen, aber in *71 Fragmente* ist es am deutlichsten sichtbar.

3.4 *Funny Games*

3.4.1 Vorstellung

Nach der Trilogie der Vergletscherung drehte Haneke seinen vierten Kinofilm, dessen kritische Reaktion mehr oder weniger gemischt war. Als *Funny Games* am Filmfestival von Cannes gezeigt wurde, fanden manche Leute den Film ausgezeichnet und andere völlig furchtbar. Haneke sagt, dass nach dem zu urteilen, wie die Zuschauer reagierten, funktioniert der Film genau wie geplant (Brunette 2010: 67).

Wie viele Male zuvor, konzentriert sich *Funny Games* auf eine bürgerliche Familie: Anna, Georg, ihren jungen Sohn, Schorschi, und ihren Hund. Sie sind in ihr Ferienhaus gefahren, und bald nach ihrer Ankunft erscheinen zwei junge Männer, Peter und Paul, an ihrer Tür. Am Anfang wollen die höflichen, gepflegten Männer sich ein paar Eier leihen, aber bald wird es klar, dass sie das Haus nicht verlassen wollen. Dann beginnt eine qualvolle Phase, wo die Männer die Familie foltern und zwingen, die namensgebenden „lustigen Spiele“ zu spielen. Niemals geben sie einen klaren Grund, warum sie machen, was sie machen. Brunette verbindet diese Unklarheit mit dem unerklärten Selbstmord in *Der siebente Kontinent*, Bennys Motive für das Töten des Mädchens in *Benny's Video*, und dem Massenmord des Kadetts in *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (2010: 59-60). Während des Films wird schrittweise klar, dass die Regel, den Filme normalerweise folgen, hier völlig ignoriert werden; unabhängig von den Aktionen der Familie sind ihre Schicksale besiegelt. Immer wenn es scheint, als würde die Familie deren schreckliche Situation überleben, vermeidet Haneke die häufigsten filmischen Tropen, und sogar bricht er die filmischen Regeln, um den Film in einer schlimmen Verfassung zu beenden. Es ist auch wahrscheinlich, dass „Peter“ und „Paul“ nicht

die wirklichen Namen der Männer sind. Sie nennen einander auch bei anderen Namen, wie „Tom“ und „Jerry“, und „Beavis“ und „Butthead“. Dies zeigt nicht nur Hanekes Verachtung für Fernsehen und Jugendkultur, sondern auch sein Ziel, das Konzept der Identifikation zu problematisieren (Brown 2012: 39). Dies ist auch der Fall mit Anna und Georg: das Wichtigste hier ist zu bemerken, welche Ideen die Figuren repräsentieren und was sie machen, und nicht wer sie eigentlich sind.

Obwohl seine früheren Filme oft beschuldigt wurden, provozierend zu sein, ist *Funny Games* laut Haneke sein einziger Film, den er aus provozierenden Gründen gemacht hat (Brunette 2010: 57-8). Der Film kritisiert Mediengewalt und das Verlangen des Zuschauers nach ihr durch Dekonstruktion des Thriller-Genres (Grundmann 2007: 12). Manche Kritiker und Wissenschaftler fanden diesen Ansatz nicht besonders erfolgreich. Laut Elsaesser will Haneke die Zuschauer mit ihrem Voyeurismus konfrontieren, aber er macht so durch Nutzung des vorgenannten Voyeurismus (2010: 57-8). Grundmann berichtet, wie Kritiker und Festivalbesucher dachten, dass es nicht die bösen Männer in *Funny Games* waren, die die Spielregel gebrochen hatten, sondern der Regisseur selbst; entweder hatte Haneke eine falsche Zielgruppe gewählt oder er hatte eine falsche Idee über den „Vertrag“ zwischen dem Film und dem Zuschauer (2007: 13). Vielleicht wegen der Unklarheit, für wen der Film gemacht wurde, und des nicht genau zugänglichen Themas war *Funny Games* nicht ein großer Erfolg in Deutschland. Dies inspirierte Haneke dazu, einen beispiellosen Karriereschritt zu machen: In 2007, genau zehn Jahre später, drehte Haneke eine internationale, englischsprachige Neuverfilmung mit angloamerikanischer Besetzung, darunter Naomi Watts und Tim Roth (Grundmann 2007: 13). Die identische Natur der Neuverfilmung scheint zu zeigen, dass Haneke nichts verbessern oder verändern wollte; er wollte nur den gleichen Film dem englischsprachigen Publikum zugänglich machen. Man kann deutlich sehen, dass die Originalidee des Films war, besonders das amerikanische Publikum und dessen Konsum von Filmgewalt zu kritisieren, und mit diesem Beschluss fordert Haneke dieses Publikum heraus, in den Spiegel zu schauen.

3.4.2 Formen körperlicher Gewalt

Gewalt in *Funny Games* fängt langsam an, und durch Provokation schaffen die zwei Männer es, nicht selbst die ersten Gewalttaten zu verüben. Die Männer sind ständig

höflich, aber gleichzeitig unerbittlich und trotz zahlreicher Bitten vereinbaren sie nicht, das Haus zu verlassen. Schließlich kann Anna es nicht mehr aushalten und versucht, einen der Männer zwangsweise rauszuwerfen (0:22). Ein wenig später fordert Georg Antworten auf die Situation, und der andere Mann, Paul, der fast immer der Gesprächsführer ist, macht einen drohenden Witz. Der wütende Georg schlägt ihn, und angeblich als Reaktion darauf schlägt Paul ihn mit einem Golfschläger (0:24) und bricht sein Bein. Bald findet die Familie heraus, dass die Männer ihren Hund getötet haben.

Der Rest des Filmes ist extrem grauenvoll und erschütternd, obwohl die Brutalitäten sehr selten gezeigt werden. Die zwei Männer verüben willkürliche körperliche Gewaltakte gegen die Familie (0:35, 0:49), und sogar gegen den jungen Sohn, Schorschi (0:44). Einmal versucht Anna, mit Peter vernünftig zu reden und behauptet, dass es noch nichts passiert ist. Peter ignoriert ihre Wünsche und bald erschießen Peter und Paul den Sohn und verlassen das Haus unerwartet (1:02). Trotz der grauenhaften Umstände versuchen die erschrockenen Eltern sich selbst zu retten: Anna rennt nach draußen, um jemanden zu finden, während Georg versucht, das gebrochene Handy zu reparieren. Ziemlich bald kommen die Männer zurück, zusammen mit der erwischten Anna.

Dem Ehepaar wird bald völlig klar, dass Verhandeln nicht funktioniert und dass ihre Tode nah sind. Die Männer schaden Georg mit einem Messer (1:32), und bald gelingt es Anna, ein Gewehr zu begreifen und Peter zu erschießen (1:35). Paul findet eine Fernbedienung und spult den Film zurück, so dass Peter wieder lebendig ist. Nach diesem Ereignis erschießen die Männer Georg, und am nächsten Morgen ertränken sie Anna (1:40) und segeln zu einem neuen Haus.

Die körperlichen Gewaltakte in *Funny Games* sind alle zwischenmenschliche Gewalt (und ein Beispiel von Tierquälerei). Dies ist eine bemerkenswerte Abweichung von zwei früheren Filmen, *Der siebente Kontinent* und *71 Fragmente*, die auch Gewalt gegen die eigene Person betonten. *Benny's Video* ist *Funny Games* am nächsten: sie beide handeln sich um eine Person oder Personen, die möglicherweise wegen des übermäßigen Medienkonsums und der Bedeutungslosigkeit des bürgerlichen Lebens sinnlose Gewaltakte verüben, und wollen die umgebende Welt kontrollieren.

3.4.3 Funktionen körperlicher Gewalt

Funny Games ist in vielerlei Hinsicht ähnlich wie die „Trilogie der Vergletscherung“, aber gleichzeitig auch stark unterschiedlich. Die schon bekannte, traditionelle, bürgerliche und dreiköpfige Familie ist wieder da, diesmal aber ohne innere Probleme. Die Gefahr droht von außen, aber immer noch im Rahmen der bürgerlichen Welt: Peter und Paul kommen aus der gleichen Schicht wie die Familie – nachgewiesen durch ihre gebildete Sprachweise, und Kenntnisse über Segeln und Golf (Speck 2010: 172). Trotzdem repräsentieren sie eine andere Art von Kultur. Dies wird gleich am Anfang durch narratologische Mittel demonstriert, wenn wir zuerst klassische Musik hören. Bald wird es klar, dass die Musik von dem Autoradio der Familie kommt; dies ist ein Beispiel von intradiegetischer Musik, wie fast alle Musik in Hanekes Filmen. Dann sehen wir den Filmtitel in roten Buchstaben und, unerwartet, beginnt ein anderes Musikstück, das nur für die Ohren der Zuschauer gemeint ist, und übertönt Händel und Mascagni völlig. Diese extradiegetische, sehr aggressive Punk-Musik von John Zorn steht in solch einem Widerspruch zu den früheren Stücken, dass man die Szene als ein Präludium für die folgenden schrecklichen Szenen sehen kann: Sie symbolisiert Gewalt in musikalischer Form, und deutet ein weiteres Brechen der gewohnten Methoden von Haneke an. Laut Tarja Laine ermöglicht die Korrespondenz zwischen diesen diegetischen Ebenen eine Inklusion der Zuschauer in die diegetische Welt, was wiederum die Zuschauer zum Teil für die kommenden Brutalitäten verantwortlich macht (2010: 53). Dieses Musikstück hören wir noch zweimal. Zuerst in der Mitte des Films, wenn Schorschi in das Nachbarhaus flieht, und Paul folgt ihm und dieses Lied auflegt: diesmal ist das Stück intradiegetisch. Und dann, am Ende des Films, der Anfangsszene wiederholt sich gewissermaßen: Der rote Filmtitel taucht wieder auf und das Musikstück – diesmal wieder extradiegetisch – fängt an zu spielen.

Während der Film zweifellos sehr brutal ist, vielleicht der brutalste Film von Haneke überhaupt, hat Haneke wieder mal die narratologischen Methode so angewendet, dass man kaum Gewalt auf dem Bildschirm sieht. In der Tat hat er die Situation so organisiert, dass man die seltenen Gewalttaten der Familie gegen die zwei Männer klar und deutlich sieht (wenn der Vater Paul schlägt, und wenn die Mutter Peter erschießt), aber nicht umgekehrt: die zahlreichen Gewalttaten von Peter und Paul

sind durch Filmschnitt und Kameraführung so verwirklicht worden, dass wir oft nur die Geräusche hören. Wenn die Männer Georg mit einem Messer verletzen, sehen wir Annas Gesicht und Reaktion. Diese Technik hat Haneke auch früher verwendet, und die Todesszene des Mädchens in *Benny's Video* ist möglicherweise das berühmteste Beispiel dazu. Wie schon früher erwähnt, hat Brunette gesagt, dass Fehlen von dem visuellen Aspekt nicht bedeutet, dass Gewalt nicht dargestellt wird (2010: 55). Aus diesem Blickwinkel ist Haneke der gleichen Ausbeutung schuldig, die er kritisieren will, aber trotzdem ist *Funny Games* von typischen Hollywood-Gewaltfilmen unterschiedlich. Hanekes Technik macht die Gewalt realistischer: Wenn wir nur Annas Gesicht während der Messerstecherei ihres Mannes sehen, können wir durch innere Fokalisierung die Situation aus ihrer Perspektive sehen. Wenn Anna die Gewalt nicht sehen will, dann können auch die Zuschauer sie nicht sehen. Dieser Ansatz ist völlig unterschiedlich im Vergleich zu Mainstream-Hollywood, wo Gewalt normalerweise „konsumierbar“ ist (Brunette 2010: 56). In diesem Film sind die Hauptfiguren mehr identifizierbar als in den früheren Filmen von Haneke; normalerweise in Thriller-Filmen müssen die Figuren den Zuschauern etwas bedeuten, um eine spannende Geschichte zu erzählen, und Haneke hat diese Idee benutzt, um die Zuschauer zu manipulieren. Genau aus diesem Grund ist der ganze Film größtenteils wie ein „normaler“ Thriller zusammengebaut: Wegen dieser Tatsache, zusammen mit der extensiveren Reichweite der englischsprachigen Neuverfilmung, ist *Funny Games* wahrscheinlich einer der meistbekannten Haneke-Filme.

Wie *Der siebente Kontinent*, enthält auch *Funny Games* eine wesentlich lange Szene mit gewalttätigem Inhalt, die ein Beispiel von filmischem Überschuss ist. Wieder mal hören wir die Gewalttat, diesmal einen Gewehrschuss, während die Kamera anderswo gerichtet ist. Dann sehen wir den von Blut bedeckten Fernseher, und schließlich den ganzen Raum. Mise en Scène ist hier erstaunlich gut geplant worden: Man braucht wenige Sekunden, um die Leiche des Sohnes in einer Ecke des Zimmers zu entdecken. Diese bestimmte Aufnahme dauert etwa zehn Minuten, und die Zuschauer müssen jetzt Schmerz und Leiden der Eltern fühlen; für ungefähr fünf Minuten sitzt Anna nur auf dem Fußboden mit gebundenen Händen und Füßen, und versucht, die Ereignisse der letzten Zeit zu begreifen. Szenen wie diese findet man in einem typischen ausbeuterischen Gewaltfilm nicht: hier, vielleicht mehr als in den

anderen Teilen des Films, konzentriert Haneke sich auf die konkreten Folgen einer Gewalttat. Er nimmt alle konventionellen Manipulationstechniken weg. Die Szene besteht aus einer langen statischen Aufnahme; keine Sekunde wird aus dem Trauerprozess der Eltern durch Filmschnitt gelöscht. Wie der ganze Film, enthält auch diese Szene keine extradiegetische Musik, die die Gefühle der Zuschauer sonst manipulieren könnte; durch die Stille müssen die Zuschauer die gleiche Trauer begegnen. Die Eltern werden auch relativ weit entfernt gezeigt, als ob wir als die Zuschauer sie in dem gleichen Zimmer beobachten würden. Nahaufnahmen können auch manipulativ sein; hier bietet Haneke uns eine Möglichkeit zu wählen, welche Sachen wir in diesem Zimmer betrachten wollen. Wegen der langen Dauer der Szene haben wir mehr als genug Zeit, über die Szene und deren Bedeutung nachzudenken. Was am Anfang wie filmischer Überschuss ohne weitere Funktion aussah, hat überraschend viele Ebenen, und fungiert zusätzlich als eine willkommene Pause zwischen den Grausamkeiten.

Trotz der oft realistischen Darstellung von Gewalt enthält *Funny Games* für Haneke nicht typisch metafiktive Elemente. Paul, der im Vergleich zu der Familie und sogar Peter offensichtlich auf anderen filmischen Ebene existiert, starrt von Zeit zu Zeit auf die Zuschauer. Manchmal zwinkert er und manchmal stellt er direkte Fragen: „Sie sind doch auf ihrer Seite?“ und „Ist es schon genug? Sie wollen doch ein richtiges Ende mit plausibler Entwicklung, oder?“ Vielleicht die kontroverseste Szene des Films ist die Szene mit der Fernbedienung. Nach stundenlanger, offensichtlich unmotivierter Folter sehen wir endlich, wie Anna einen Akt der Rebellion begeht, und wenn sie Peter erschießt, ist die ganze Gewalttat gezeigt. Wir sehen auch zum ersten Mal, wie Paul schockiert wird, und sein ruhiges, determiniertes Verhalten ist verschwunden. Dann nimmt er eine Fernbedienung, und die Zeit und Kausalität des Films werden wörtlich zurückgespult: die ganze Szene verschwindet von dem Film, und Peter lebt wieder. Es kann nicht zufällig sein, dass Arno Frisch, der Paul spielt, vor fünf Jahren auch die Rolle von Benny spielte: In *Benny's Video* manipuliert Benny auch mit den gleichen Methoden die wichtigsten Grundprinzipien der Erzählfilme. Der Unterschied zwischen diesen zwei Filmen ist die Wahrnehmung der Realität. Benny manipuliert die virtuelle Realität mit der Fernbedienung und kann sie sich nicht von der tatsächlichen Realität unterscheiden; Paul manipuliert die tatsächliche Realität mit der Fernbedienung, und ist offensichtlich allmächtig. Durch

Einsicht der Mise en Scène könnte ein gutinformierter Zuschauer schlussfolgern, dass eine Manipulation von Haneke hier stattfindet, sogar bevor die Szene zurückgespult wird. Der erste Hinweis ist die visuelle Darstellung von Gewalt. Zweitens, die Todesszene ist sehr übertrieben im Vergleich zu der früheren realistischen Durchführung des gewaltsamen Inhalts: Wenn Peter erschossen wird, fliegt er durch den Raum gegen die Wand. Filmschnitt ist auch hier schnell und erinnert an einen Action-Film anstatt einen europäischen Kunstfilm. Durch diese Manipulation versucht Haneke, die Zuschauer zu überzeugen, dass *Funny Games* schließlich den „typischen“ Filmregeln folgt. Diese Regeln zeigen sich insbesondere in Hollywood-Filmen, wo es sogar ermutigt wird, auf Gewalt mit Gewalt zu antworten (Grundmann 2007: 13).

Funny Games verwendet die narratologischen Mittel, um die typischen narratologischen Konventionen zu zerrütten. Die intradiegetischen Funktionen körperlicher Gewalt bleiben unerklärt, als Peter und Paul zahlreiche falsche Erklärungen für ihre Taten geben. Die extradiegetischen Funktionen werden klar, wenn die Zuschauer auf die gleiche Seite mit den Männern, besonders Paul, gestellt werden; er, wie uns, kann sich zwischen den diegetischen Ebenen bewegen, im Gegensatz zu der Familie. Haneke meint, dass die Zuschauer, die gewaltsame Filme mögen, eine gemeinsame Mentalität wie die zwei Männer haben. Man könnte behaupten, dass Haneke versucht, die Kunst aus der Gewalt wegzunehmen, so dass die betäubten Zuschauer sehen können, wie Gewalt ohne Ästhetik aussieht. Wie schon in der Einleitung gesagt, schlägt Appelbaum vor, dass mithilfe der Kunst können wir uns leichter gewaltsame Sachen vorstellen (2017:137-8). Dies ist ohne Frage wahr, aber Haneke nimmt die Kunst nicht weg; er transformiert sie, so dass Gewalt in *Funny Games* unterschiedlich aussieht, und ist in vielfacher Weise realistischer.

In dem Interview mit Felix von Boehm überlegt Haneke auch den Grund für die Existenz von Gewalt. Er glaubt, dass der wesentlichste Grund Angst ist: wenn eine Person Angst hat, dass etwas ihr passieren könnte, übt sie Gewalt gegen die anderen aus. Fremde Situationen und Menschen sind auch beängstigend, und dies ist auch der Kern des Fremdenhasses. Zusätzlich behauptet er, dass jede Person sich unter günstigen Umständen gewalttätig vernehmen kann, weil wir alle eine gewisse

„dunkle Seite“ haben, die nicht nur durch Angst legitimiert ist (*cine-fils magazine*). Wenn Anna versucht, mit dem Gewehr Peter zu erschießen, ist es ein klares Beispiel von einer Gewalttat, die hauptsächlich von Angst motiviert ist. Es ist auch ein der wenigen solchen Beispielen in diesen fünf Filmen; meistens sind die Motivationen für die Gewalttaten in diesen Filmen komplizierter und unklarer. Gleichzeitig ist sie auch solch eine Tat, die wahrscheinlich eine Mehrheit von den Zuschauer akzeptieren würde: Anna verteidigt ihren Mann und sich selbst, und genau aus diesem Grund nimmt sie das Gewehr. Dies ist eine der drei dramaturgischen Voraussetzungen, von denen laut Haneke eine erfüllt werden muss, so dass das Publikum Interesse an einem gewaltsamen Film hat (Haneke 2010: 576-7). So rechtfertigen die typischen Hollywood-Gewaltfilmen die gewaltsamen Aktionen ihrer Hauptfiguren, und deswegen wird diese Szene aus diesem Film komplett gelöscht: Haneke will nicht einfache Gründe für Gewalt geben. In den meisten Fällen in seinen Filmen zeigen die Gewaltszenen die vorgenannten dunkle Seite der Menschen, der viele Zuschauer wahrscheinlich nicht begegnen wollen.

3.5 *Das weiße Band*

3.5.1 Vorstellung

Der letzte Film dieser Arbeit ist das zurzeit letzte deutschsprachige Werk Hanekes; der Film unterbrach eine Serie von französischsprachigen Filmen, die Haneke seit 2000 gedreht hat. *Das weiße Band*, dessen Drehbuch Haneke für zehn Jahre geschrieben hatte, gewann die „Goldene Palme“ in den Filmfestspielen von Cannes in 2009 (Brunette 2010: 130). Der Film ist in vielerlei Hinsicht unterschiedlich im Vergleich zu seinen früheren deutschsprachigen Werken: Statt der Gegenwart finden die Ereignisse in der Vergangenheit statt; alles ist in Schwarzweiß gefilmt worden; und ein Erzähler erklärt die Handlung während des Films. Im Vergleich zu den frühesten Werken Hanekes, die absichtlich so wenig wie möglich erklären wollten, ist die Anwesenheit eines Erzählers eine sehr überraschende Veränderung. Dennoch bedeutet das nicht, dass der Film jetzt eindeutig wäre; wie mit den früheren Haneke-Filmen hat der Zuschauer wieder mal eine Möglichkeit, sich selbst zu entscheiden, was der Film eigentlich sagen will.

Obwohl es völlig klar ist, dass der Film in der Vergangenheit stattfindet, wissen wir als Zuschauer nicht genau, wann das alles passiert. Nach dem zu urteilen, was für Kleidung die Figuren tragen und wie die Gemeinschaft in dem kleinen Dorf funktioniert, ist es ganz wahrscheinlich, dass es der Anfang des 20. Jahrhunderts ist. Erst am Ende des Films, wenn wir erfahren, dass Franz-Ferdinand in Sarajevo ermordet wurde, wissen wir genau, dass die Figuren in der Vorkriegszeit in 1914 leben; und weil sie deutsch sind, will der Film, dass wir als Zuschauer ableiten, dass die Kinder die zukünftige Nazi-Generation sind.

Der Film wird als ein Mysterium präsentiert. Seltsame Dinge passieren in diesem kleinen Dorf: der Arzt hat einen Reitunfall, weil sein Pferd wegen eines versteckten Drahtseils stolpert; der Frau des Landwirts stirbt in einem Arbeitsunfall; mehrere Kinder werden von unbekannten Personen ausgepeitscht und geschlagen, um nur einige Beispiele zu nennen. Gleichzeitig erfahren wir, was hinter der respektablen Fassade der Gemeinschaft passiert: die Kinder werden von ihren Eltern (vor allem von den Vätern) für kleinste Vergehen bestraft, und müssen das namensgebende weiße Band tragen, um sie zu erinnern, dass sie Unschuld und Reinheit anstreben sollten. Gleichzeitig missbraucht der Arzt seine vierzehnjährige Tochter sexuell und die Hebamme des Dorfes verbal und physisch. Am Ende des Films vermutet der Lehrer, dass die Kinder des Dorfes hinter den mysteriösen Unfällen und Angriffen sind.

Die offensichtlichste Interpretation wäre, dass Haneke den Ursprung und Ausgangspunkt des Faschismus demonstrieren will: Wegen der strengen Erziehungsmethoden der Eltern und der ganzen Dorfgemeinschaft, die gleichzeitig dunkle Geheimnisse verbergen, nehmen die Kinder dieselben Methoden und Moral an, und das Ergebnis dieser Erziehung konnten wir während der Zeit des Nazi-Deutschlands sehen. Waldron (2013) meint jedoch, dass eine solche Auslegung zu einfach wäre; die Einbeziehung eines Erzählers in Form von einem Zeitgenossen (der Dorflehrer) verursacht, dass die ganze Geschichte jetzt als eine subjektive Erfahrung betrachtet werden soll (166). Es ist möglich, dass der Lehrer diese Geschichte als eine Form von Vergangenheitsbewältigung erzählt, und die Schuld anderen zuschiebt (149). Und obwohl der Film in einem norddeutschen Dorf stattfindet, ist er nicht unbedingt eine Geschichte von dem Ursprung der Nazi-Generation, sondern eine

Auseinandersetzung, oder eine Erinnerung an die Gefahren der absoluten Prinzipien. Laut Haneke führen solchen Prinzipien immer zum Terrorismus von vielen unterschiedlichen Arten (Brunette 2010: 135).

3.5.2 Formen körperlicher Gewalt

Körperliche Gewalt hat eine entscheidende Bedeutung für den Film. Hier, vielleicht mehr als je zuvor, konzentriert Haneke sich auf die Gründe und Folgen von Gewalt. Die beherrschende Form von Gewalt in diesem Film ist zwischenmenschliche Gewalt. Obwohl die Täter der Angriffe unbekannt bleiben (je nach Auslegung), ist es klar, dass ein Mensch oder eine Gruppe von Menschen hinter den Fällen ist.

Der Film fängt mit dem Reitunfall des Arztes an (0:02). Das Pferd ist schwer verletzt und wird eingeschläfert. Wieder mal ist Tierquälerei ein Teil der Szene, aber sie wird nicht in dieser Arbeit betrachtet, weil sie nicht laut Weltgesundheitsorganisation ein Teil der Definition körperlicher Gewalt ist. Am Anfang denken die Leute, dass dieser Vorfall wirklich ein Unfall ist; bald finden sie jedoch heraus, dass das Pferd wegen eines Drahtseils, das versteckt wurde, stolperte. Später gibt es andere ähnliche Vorfälle, deren Gründe offiziell unbekannt bleiben: der tödliche Arbeitsunfall der Frau des Landwirts passiert Off-Screen (0:13), und die Einzelheiten werden nicht erzählt. Später wird das Kind des Barons brutal misshandelt (0:43), wieder mal sehen wir nichts, sondern hören, wie die Dorfleute darüber sprechen. Und gegen Ende des Films wird noch ein anderes Kind misshandelt, so schlimm, dass es fast blind ist (1:46). Die letzten zwei Vorfälle sind zweifellos Beispiele von zwischenmenschlicher Gewalt; obwohl die Täter am Ende des Films offiziell unbekannt bleiben, ist es klar, dass die Taten von Menschen durchgeführt wurden; sie waren keine Unfälle, und keine Wildtiere waren beteiligt. Die ersten zwei Beispiele sind nicht genauso klar: weil der Film höchstens nur spekuliert, dass die Kinder hinter den Vorfällen waren, könnte es auch möglich sein, dass der Arbeitsunfall wirklich ein Unfall war, und dass jemand das Drahtseil nicht mit strafbarem Vorsatz befestigt hatte. Natürlich ist das höchst unwahrscheinlich; und wenn die Kinder tatsächlich die Täter waren, dann sind auch diese Fälle zwischenmenschliche Gewalt, und gehören zu der zweiten Untergruppe: „[v]on Mitgliedern der Gemeinschaft ausgehende Gewalt“.

Die vorgenannten Gewaltfälle formen das Mysterium in *Das weiße Band*. Es gibt auch mehrere andere Szenen mit gewalttätigem Inhalt, die oft einen Grund für die Taten der Figuren geben. Das Dorf sieht oberflächlich gewöhnlich und gut organisiert aus, aber hinter der Fassade versteckt sich die wahre Natur der Dorfgemeinschaft. Besonders die Leben der Kinder sind mit Regeln, strengen Voraussetzungen und brutalen Bestrafungen gefüllt. Diese Bestrafungen sind fast immer körperlich: der Pastor schlägt seine Kinder, wenn sie etwas Verbotenes machen (0:27); ein anderer Charakter, der Gutsverwalter, verprügelt seinen Sohn (1:54), weil er einen anderen Jungen gewaltsam eine Pfeife bestohlen hatte (1:52). Dann gibt es auch der Arzt des Dorfes, den Waldron besonders verabscheuungswürdig nennt (2013: 160-1). Er belästigt seine Tochter und hat sexuelle Beziehungen mit der Hebamme, die er auch fürchterlich behandelt. Seine Konversationen mit der Hebamme sind mit Beleidigungen und Abneigung gefüllt, und wenn sie sich verteidigt und seine widerliche Beziehung mit seiner Tochter erwähnt, antwortet er mit einem Schlag (1:23). Diese Beispiele sind auch zwischenmenschliche Gewalt und gehören zu der ersten Untergruppe: „Gewalt in der Familie und unter Intimpartnern“.

Die Familie des Landwirts erlebt mehrere Tragödien während des Films. Am Anfang ist die Frau ums Leben gekommen. Später, während eines Festes zerstört ihr Sohn die Kohle des Barons, und wenn er behauptet, dass er stolz darauf ist, schlägt sein Vater ihn (0:40). Schließlich erhängt sich der Vater, wahrscheinlich, weil die Situation der Familie zu unerträglich und schwer für ihn ist (1:18). Hier haben wir Beispiele aus zwei unterschiedlichen Kategorien: Zwischenmenschliche Gewalt und Gewalt gegen die eigene Person.

Die dritte Kategorie, kollektive Gewalt, ist auch im Zusammenhang mit diesem Film wesentlich. Laut der Weltgesundheitsorganisation bedeutet sie „die gegen eine Gruppe oder mehrere Einzelpersonen gerichtete instrumentalisierte Gewaltanwendung durch Menschen, die sich als Mitglieder einer anderen Gruppe begreifen und damit politische, wirtschaftliche oder gesellschaftliche Ziele durchsetzen wollen“ (2002: 7). Ein berühmtes Beispiel von kollektiver Gewalt wäre Holocaust während des zweiten Weltkriegs. Wie schon erwähnt, haben die zentralen Themen dieses Films viel mit der Nazizeit zu tun, und viele Kritiker haben vermutet,

dass der Film eine Analyse von dem Ursprung des Faschismus liefern will. Haneke sagt jedoch, dass das Problem, das der Film analysiert, jede Nation betrifft, und vielleicht jetzt mehr denn je (Brunette 2010: 135). Auf Grund dieser Erklärung kann man behaupten, dass *Das weiße Band* den Ursprung einer kollektiven Gewalt zeigt.

3.5.3 Funktionen körperlicher Gewalt

Wenn man die wichtigsten narratologischen Konventionen in *Das weiße Band* betrachtet, bemerkt man, dass der Film ziemlich unterschiedlich im Vergleich zu den früheren Filmen Hanekes ist. Wie schon erwähnt, ist die Anwesenheit des Erzählers bemerkenswert: Er funktioniert als ein auditiver Erzähler und als ein interner Fokalisierer. Weil der Erzähler auch die zentrale Figur, der Dorflehrer, ist, funktioniert diese Figur gleichzeitig als eine Art von visuellem und auditivem Erzähler. Haneke hatte schon einen auditiven Erzähler in seinem ersten Kinofilm, *Der siebente Kontinent*, benutzt; da konnte man allerdings nicht über interne Fokalisierung sprechen, weil das Voice-Over in Form formaler Briefen war, und hütete sich sorgfältig, nicht zu viel von den inneren Gedanken der Familie zu verraten. Am Anfang dieses Films sagt der Erzähler dennoch, dass er nicht sicher ist, ob alles was er erzählt eigentlich die Wahrheit ist. Haneke fügt auch hinzu, dass der Film auch Szenen zeigt, die der Erzähler überhaupt nicht gesehen haben konnte (Grundmann 2010: 600). Deswegen ist der filmische Erzähler hier unzuverlässiger Erzähler.

In vielen Bereichen ist *Das weiße Band* unterschiedlich und eigentlich konventioneller als Hanekes frühere Werke: Der Filmschnitt ist unterschiedlich im Vergleich zu vielen früheren Beispielen und nicht so viel für Haneke typische extrem lange Einstellungen werden verwendet; die Kameraführung ist wieder mal statisch und objektiv, aber diesmal in Schwarzweiß. Laut Grundmann führen die Anwesenheit des auditiven Erzählers und die monochrome Kameraführung ein entfremdendes Element ein (2010: 599). Dagegen sind viele Elemente für Haneke typisch: Extradiegetische Musik wird überhaupt nicht verwendet; Mise en Scène ist sorgfältig begrenzt; und vor allem gibt Haneke keine klare Erklärung für den Film, und lässt die Zuschauer ihre eigene Auslegung machen. Die Frage von Erklärung ist eigentlich tief mit noch einem für Haneke nicht typischen Element verbunden: Die Geschichte des Films findet in der Vergangenheit statt, und, genauer zu sagen, 1914

in Deutschland. Haneke betont die Korrelation zwischen dieser Zeit und seinen Figuren nicht, und laut Grundmann ist die Verbindung die Aufgabe des Zuschauers (2010: 593). Im Gegensatz zu Hanekes früheren Filmen, die in der Gegenwart stattfanden, ist der Zuschauer nicht genauso frei, eigene Auslegungen zu machen, weil man nicht den historischen Kontext ignorieren kann.

Das weiße Band enthält mehr Gewaltakte als Gewaltszenen, weil viele von denen nicht gezeigt werden; diese Methode hatte Haneke schon in *Benny's Video*, *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* und *Funny Games* benutzt. Im Gegensatz zu *Der siebente Kontinent*, will *Das weiße Band* den Zuschauer nicht durch die Verwendung der narratologischen Mittel gleichfalls verwirren; hier benutzt Haneke die Mittel, um die Geschichte begreifbarer zu machen. Das Ziel ist nicht, die Zuschauer mit unkonventionellen Elementen zu verwirren, sondern sie einzuladen, ein Rätsel zu lösen. Wie früher gesagt, arbeiten der visuelle und der auditive Erzähler zusammen, um eine konsequente Geschichte mit interner Fokalisierung zu erzählen; die Zuverlässigkeit des filmischen Erzählers bleibt jedoch unklar. Haneke benutzt die narratologischen Methoden wieder mal, um nicht die Zuschauer mit Gewalt zu schockieren. Waldron (2013) bemerkt, dass wir niemals das Gesicht der Frau des Landwirts sehen: weder vor dem Unfall noch nach ihrem Tod. Waldron sagt, dass diese künstlerischen Wahlen es schwierig machen, Empathie für die Frau zu empfinden. Gleiches geschieht später mit dem Kind des Barons: Wir hören nur, wie er, angegriffen, kopfüber im Wald hängen gelassen wurde. Haneke achtet zuerst sorgfältig darauf, sowohl die Täter als auch die Opfer zu personalisieren; erst wenn das Kind der Hebamme brutal misshandelt wird, sehen wir völlig die Folgen des Angriffs (158-9).

Im Vergleich zu den vier früheren deutschsprachigen Kinofilmen von Haneke, ist *Das weiße Band* besonders interessant, weil die Geschichte in der Zeit vor Massenmedien stattfindet. In den früheren Filmen konnte man behaupten, dass Mediengewalt irgendwie eine Rolle bei gewalttätigem Verhalten oder der Einstellung zu Gewalt der Figuren spielte. Wenn man der Meinung ist, dass gewalttätiges Verhalten nicht inhärent ist, müssen die Figuren in *Das weiße Band* diese Verhaltensmodelle von ihrer Umgebung lernen. Als Haneke diesen Film plante, bemerkte er, dass viele Nazi-Verbrecher, Adolf Eichmann unter anderem, die

sogenannte „Banalität des Bösen“ darstellte (Waldron 2013: 148). Auf die Frage nach den Kriegsverbrechen während des zweiten Weltkriegs antwortete Eichmann, ohne erkennbare Schuldgefühle, dass er nur seine Pflicht als ein treuer Diener des Deutschen Reichs erfüllt hatte. Haneke fühlte, dass diese Denkweise stark dem Protestantismus von Luther ähnelte, und entschied sich, dass das Dorf in dem Film protestantisch sein musste (Waldron 2013: 148). Wie die Nationalsozialisten, behauptet auch der protestantische Pastor, dass er ein Diener einer höheren Macht sei, und im Gegensatz zu den erstgenannten, schafft er es, der Verantwortlichkeit zu entziehen.

In dem Interview mit Felix von Boehm hatte Haneke gesagt, dass er glaubt, dass jede Person gewalttätig vernehmen kann, wenn die Umstände günstig sind, und dass dieses Verhalten nicht nur durch Angst legitimiert ist, weil wir alle eine „dunkle Seite“ haben (*cine-fils magazine*). Er scheint zu glauben, dass die Gründe für unsere Gewalttaten, allgemein gesprochen, extern sind, und dass unsere Fähigkeiten, eine Gewalthandlung zu begehen, völlig existierend und intern sind. Seine Filme unterstützen diesen Gedanke, und fordern die Zuschauer heraus, zu denken, was sie selbst in den gleichen Situationen machen würden. Wie aus den typischen Hollywood-Gewaltfilmen ersichtlich ist, ist es für die Zuschauer viel leichter, sich mit solchen Gewalttaten zu identifizieren, die „berechtigt“ sind. In Hanekes Filmen gibt es fast keine solchen Szenen, und die Gewalttaten reflektieren die oft extrem komplexen Umstände, unter welchen viele reale Gewalttaten begangen werden. Wenn man die Gründe von körperlicher Gewalt in *Das weiße Band* und in den früheren Filmen verstehen will, muss man zuerst akzeptieren, dass diese Gewalttaten von jeder Person durchgeführt werden können, wenn man in einer zwingenden Situation ist.

4 Zusammenfassung

Aus den drei unterschiedlichen Formen von körperlicher Gewalt ist die zwischenmenschliche Gewalt deutlich am häufigsten. Alle fünf Filme enthalten Szenen mit zwischenmenschlicher körperlicher Gewalt: Evis Bestrafung und Tod in *Der siebente Kontinent*; die Schlüsselszene, wo Benny das Mädchen mit dem Bolzenschussapparat tötet, und zwei weitere Szenen wo er kurz aggressives Verhalten gegenüber seinen Altersgenossen zeigt in *Benny's Video*; die Taten von Maximilian B. innerhalb und außerhalb der Bank, und das kurze, gewalttätige Verhalten des Ehemannes während des Mittagessens in *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*; und alle Gewaltszenen in *Funny Games*. In *Das weiße Band* ist es manchmal absichtlich unklar, ob einige Vorfälle Unfälle sind oder nicht. Jedoch scheint der Film zu zeigen, dass die Kinder des Dorfes für die gewaltsamen Vorfälle verantwortlich sind. In diesem Fall sind sie zwischenmenschliche Gewalt, und sie findet auch in anderen Situationen statt: wenn die Kinder miteinander kämpfen und wenn ihre Eltern sie körperlich bestrafen. Diese Kategorie hatte auch zwei Untergruppen, abhängig von der Tatsache, ob Gewalt gegen die Mitglieder in der Familie oder in der Gemeinschaft angewendet ist. *Der siebente Kontinent*, *71 Fragmente* und *Das weiße Band* enthalten zwischenmenschliche Gewalt in Familien, während *Benny's Video*, *71 Fragmente*, *Funny Games* und *Das weiße Band* zwischenmenschliche Gewalt gegen Gemeinschaftsmitglieder zeigen.

Die zweithäufigste Form von körperlicher Gewalt ist Gewalt gegen die eigene Person. Die Selbstmordszene der Familie in *Der siebente Kontinent*, der Suizid von Maximilian B. in *71 Fragmente*, und die Erhängung von dem Landwirt in *Das weiße Band* sind Beispiele davon. Die letzte Form, kollektive Gewalt, kann man in den Abschnitten über die Unruhen der Welt im Fernseher in *71 Fragmente* sehen. Man könnte auch behaupten, dass *Das weiße Band* den Ursprung einer kollektiven Gewalt zeigt, weil die Kinder des Dorfes die zukünftige Nazi-Generation sind, und ihre Weltanschauung während ihrer Kindheit geformt wird. Es ist auch wichtig zu bemerken, dass *Der siebente Kontinent*, *Benny's Video*, *Funny Games* und *Das weiße Band* auch Szenen mit Tierquälerei enthalten, die oft eine sehr wichtige Bedeutung tragen.

Die Funktionen von körperlicher Gewalt aus narratologischer Perspektive in den fünf Filmen haben vielfältige Erscheinungsformen. Eine verbindende Besonderheit in allen fünf Filmen ist, wie die körperliche Gewalt in den meisten Fällen nicht völlig oder gar nicht visuell dargestellt ist: *Der siebente Kontinent* und *Funny Games* konzentrieren sich oft auf die Reaktionen und nicht auf die tatsächlichen Gewalttaten; in *Benny's Video* wird besonders dem Ton eine große Rolle gegeben, während die Tat auch nicht gezeigt wird; die Opfer von Maximilian B. in *71 Fragmente* werden nicht gezeigt, abgesehen von ein Teil einer Leiche; und *Das weiße Band* zeigt die meisten Gewalttaten nicht, um zu verkomplizieren, die Täter und die Opfer zu personalisieren. Diese Lösungen schafft Haneke durch sorgfältige Kameraführung, Filmschnitt, und gut geplante Mise en Scène. Obwohl der visuelle Erzähler oft abgesperrt ist, ist die körperliche Gewalt immer noch durch den auditiven Erzähler dargestellt.

Die interne und externe Fokalisierung spielen auch bei der Absperrung eine wesentliche Rolle. In *Der siebente Kontinent* bieten der Widerspruch zwischen dem visuellen und dem auditiven Erzähler und die diskrete Kameraführung während der Unfallszene uns eine Gelegenheit, in die Köpfe der Familie zu schauen. Sonst verrät Haneke die Gedanken der Familie fast nie, und wegen der Verwendung der externen Fokalisierung während fast des ganzen Films bleibt das Motiv für den Selbstmord unklar. Zusätzlich zu der Absperrung verwendet Haneke die Fokalisierungsmöglichkeiten in vielerlei Hinsicht. In *Benny's Video* wechselt Haneke die Fokalisierung mithilfe von visuellem und auditivem Erzähler, die auch auf zwei unterschiedlichen Ebenen funktionieren: sowohl in der Realität von Haneke als auch in der virtuellen Realität von Benny. Die Fokalisierung wird gewechselt, so dass wir die gleichen Aufnahmen manchmal aus zwei oder drei verschiedenen Perspektiven sehen, von denen einer unsere eigene Perspektive ist. Die Wahrnehmung von Gewalt wechselt gleichzeitig: von Bennys Faszination zu der Angst der Eltern, dass sie ihren sozialen Status wegen Bennys Taten verlieren; und die Zuschauer können ihre Gefühle mit denjenigen der Filmfiguren vergleichen. In *Das weiße Band* unterstützt die interne Fokalisierung des Dorflehrers die Handlung, obwohl es unklar bleibt, ob dieser Erzähler zuverlässig ist.

Die narratologischen Mittel werden oft verwendet, um die Grundprinzipien des Erzählfilms zu destabilisieren. In *Der siebente Kontinent* wird uns geraten, durch Filmschnitt, Kameraführung und Mise en Scène die Regel der Kausalität zu vergessen; In *Benny's Video* ist Benny daran gewöhnt, Zeit und Kausalität zu manipulieren, und die aktuelle Realität virtuell zu machen; diese Ideen werden in *Funny Games* weiterentwickelt, wenn Paul den Film zurückspult, so dass Peter wieder lebendig ist: was in Bennys Welt nur virtuelle Realität war, ist in Pauls Welt die eigentliche Realität.

Die Verwendung von Musik ist auch bemerkenswert. *Der siebente Kontinent*, *Benny's Video*, *71 Fragmente* und *Das weiße Band* enthalten keine extradiegetische Musik, und nur einige Beispiele von intradiegetischer Musik; diese Lösung macht die Filme und die Gewalt realistischer, wenn die Zuschauer nicht durch Musik manipuliert werden. *Funny Games* ist ein Ausnahmefall: am Anfang wird ruhige, intradiegetische Musik durch gewaltsame, extradiegetische Musik übertönt. Diese Wahl demonstriert der Stil des Films: manchmal können die filmischen Mittel mächtiger als die filmische Realität sein.

Der filmische Überschuss wird auch in einigen Filmen verwendet. In *Der siebente Kontinent* ist diese Technik in der Zerstörungsszene anwesend; sie ist frei von narratologischem Zweck und bietet deswegen eine völlig neue Perspektive für die Zuschauer. In *Funny Games* verwendet Haneke sie wieder mal, aber in unterschiedlicher Weise. Die zehnminütige Szene, wo die Eltern still auf dem Fußboden sitzen und versuchen, den Tod ihres Sohnes zu begreifen, versucht, die Folgen von Gewalt so realistisch wie möglich zu zeigen: die manipulativen narratologischen Mittel wie Filmschnitt, Musik und Nahaufnahmen werden nicht verwendet, so dass die Auswirkung des Todes für sich selbst sprechen kann. In den anderen Filmen ist der filmische Überschuss in den Gewaltszenen nicht anwesend.

In *Der siebente Kontinent* werden die narratologischen Mittel verwendet, um die Funktionen und die Gründe von Gewalt zu verbergen und die Zuschauer zu verwirren. Durch Kameraführung und Filmschnitt konzentriert Haneke sich mehr auf die Reaktionen der Figuren als die tatsächlichen Gewaltszenen; und wenn diese Reaktionen hauptsächlich ruhig und interesselos sind, kommen die Zuschauer auf die Idee, dass die Figuren ihr Leben nicht mehr genießen und irgendwie darauf

vorbereitet sind, es zu beenden. Mit dem Tod der Fische zeigt Haneke, dass die Familie einen Moment lang zögert, weil sie zum ersten Mal völlig begreift, was Tod in aller Einfachheit bedeutet. Schließlich, obwohl Haneke dem Zuschauer in der dritten Gewaltszene einen kleinen Hoffnungsschimmer gegeben hat, fährt die Familie mit ihrem Plan fort und begeht Selbstmord. Durch die Verwendung der narratologischen Elemente wirkt die körperliche Gewalt in *Der siebente Kontinent* willkürlich, unvermeidlich, realistisch und vor allem unerklärlich.

Im Vergleich zu *Der siebente Kontinent*, bietet *Benny's Video* klarere Gründe für Bennys problematisches Verhalten. Offensichtlich spielen die Medien und die virtuelle Realität, die sie erschafft haben, eine große Rolle. Es bleibt jedoch unklar, wie groß diese Rolle schließlich ist. Existiert Bennys Faszination gegenüber Gewalt genau wegen der Mediengewalt, oder hat die Mediengewalt Benny nur eine Plattform für seine Interessen geboten? Diese Frage über Gewalt als gelerntes Verhalten oder inhärente Eigenschaft, die Barbara Whitmer gestellt hatte, wird nicht in *Benny's Video* geantwortet. Wie auch später in *Funny Games*, spielen auch die Zuschauer hier eine wesentliche Rolle: ihre eigenen Meinungen können überraschende Antworten über die Gründe von Gewalt in diesem Film bieten.

Die narratologischen Mittel in *71 Fragmente* sind hier wieder mal sehr absichtlich und sorgfältig angewandt, um keine klaren Gründe für die Gewalttaten anzugeben. Gewalt hier ist weltweit und alltäglich, und oft auch plötzlich und unerwartet. Der Filmschnitt, die Kameraführung und die Mise en Scène formen die namensgebenden Fragmente, die immer nur ein Teil einer Szene zeigen, und keine komplette Antwort bieten. Laut Haneke ist es eine Lüge, wenn ein Filmemacher behauptet, etwas in einem Film völlig zu erklären; die Menschen erfahren alles in Form von Fragmenten, und deswegen zeigt der Film auch nur Fragmente. Ob man eine Antwort aus diesen Fragmenten (entweder die Fragmente des Lebens oder die Fragmente des Films) finden kann, hängt völlig von dem Menschen ab. Die Nachrichten über die kollektive Gewalt in aller Welt sind nicht gezeigt worden, um gewalttätiges Verhalten der Menschen zu erklären, sondern um zu zeigen, dass wegen des ständigen Nachrichtstroms sind das Publikum gefühllos gegen Gewalt geworden. Die Frage, ob diese Gefühllosigkeit eigentlich Gewalt verursacht, wird nicht geantwortet.

Eine große Zahl von narratologischen Mitteln wird in *Funny Games* gewendet, um die typischen narratologischen Konventionen zu vermeiden, und um Gewalt eine unterschiedliche Bedeutung zu geben, im Vergleich zu typischen Mainstream-Gewaltfilmen. Statt eines intradiegetischen Grundes hat die Gewalt in *Funny Games* einen klaren extradiegetischen Grund. Wieder mal haben die Zuschauer eine Rolle bei der Interpretation. *Funny Games* kritisiert Filmgewalt durch Darstellung von Filmgewalt: es hängt von dem Zuschauer ab, ob diese Lösung Sinn macht. Haneke verwendet die narratologischen Mittel, um zu manipulieren und auch um zu zeigen, wie Filme normalerweise die Zuschauer manipulieren. Er macht Gewalt so sinnlos und grundlos, dass es für uns eine gute Erinnerung daran ist, was Gewalt eigentlich bedeutet, und was für eine falsche Vorstellung über Gewalt wir wegen Filmgewalt normalerweise haben.

Weil *Das weiße Band* in der Vergangenheit stattfindet, kann Haneke diesmal nicht die Massenmedien verantwortlich machen. Trotzdem scheint der Film zu sagen, dass die Verhaltensmodelle aus der Umgebung stammen, und dass die strengen, protestantischen Erziehungsmethoden des Dorfes sich an dem Ursprung des Nationalsozialismus beteiligt haben. Haneke zieht einen Vergleich zwischen Protestantismus und Nationalsozialismus: in beiden Sichtweisen werden die Grausamkeiten als ein Willen einer höheren Macht erklärt.

In allen fünf Filmen hat Haneke solche Gewaltszenen dargestellt, deren Gründe oft schwierig herauszufinden sind. Alle Antworten können die Zuschauer nicht in den Filmen finden; sie müssen zuerst ihre eigene Einstellung zu Gewalt reflektieren, um Hanekes Hinweise zu finden und zu verstehen. Die typischen Hollywood-Gewaltfilmen werden normalerweise so konstruiert, dass die Zuschauer nicht zu viel brauchen, solche Sachen zu überlegen. In Hanekes Filmen werden die Gewalttaten nicht gerechtfertigt, aber sie werden trotzdem durchgeführt, und es hängt von den Zuschauern ab, ob sie diese Taten beurteilen oder nicht; Haneke macht das nie. Stattdessen bietet er unterschiedliche Umstände, unter welchen die Gewalttaten stattfinden: Die leere, mechanische, bürgerliche Existenz in *Der siebente Kontinent*; die durch bürgerlichen Wohlstand ermöglichte Kombination virtueller und tatsächlicher Realität in *Benny's Video*; die nicht-kommunikative, fragmentierte und von Kriegsnachrichten erfüllte Gesellschaft in *71 Fragmente*; das zwischen

filmischer und tatsächlicher Realität gelegte Ferienhaus in *Funny Games*; und die mit brutalen Bestrafungen und Geheimnissen kontrollierte Dorfgemeinschaft in *Das weiße Band*. Diese Umstände bieten eine Plattform für gewalttätiges Vernehmen und eine Kultur von Gewalt, die mit einigen Figuren zu körperlicher Gewalt führt, und mit einigen anderen Figuren zur Indifferenz und Teilnahmslosigkeit. Wenn die Zuschauer es akzeptieren, dass Gewalt unter diesen Umständen stattfinden kann, und dass diese Gewalttaten nicht immer leicht zu verstehen sind, können sie auch die möglichen Gründe herausfinden.

Wenn man die fünf Filme miteinander vergleicht, kann man bemerken, dass die Gesellschaft und deren Regeln und Erwartungen immer eine große Rolle spielen. Manchmal verlangt die Gesellschaft zu viel, und manchmal bietet sie zu wenig. Und manchmal muss man sich etwas vor der Gesellschaft verstecken. Oft leiden die Kinder am meisten, und das kann auch zu weiterer Gewalt führen. Die von Gesellschaft angebotenen Medien und Technologie können eine verzerrte Darstellung des realen Lebens anbieten. Die Gesellschaft formt die Umgebung, und sie hat solchen Auswirkungen auf die Figuren in den Filmen. Wie Haneke gesagt hat, ist wahrscheinlich jeder Mensch fähig, in den Filmen dargestellten Gewalttaten zu tun, aber dies verlangt eine sehr lange Kausalkette gewisser Art, die die Mehrheit von uns nie erfährt.

5 Literaturverzeichnis

Primärquellen:

71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls (1994). [DVD]. Regie: M. Haneke. Wega Film. Oy Future Film Ab. 2006.

Benny's Video (1992). [DVD]. Regie: M. Haneke. Wega Film. Oy Future Film Ab. 2006.

Das weiße Band (2009). [DVD]. Regie: M. Haneke. Wega Film, X Filme. Oy Future Film Ab. 2010.

Der siebente Kontinent (1989). [DVD]. Regie: M. Haneke. Wega Film. Oy Future Film Ab. 2006.

Funny Games (1997). [DVD]. Regie: M. Haneke. Oy Future Film Ab. 2006.

Sekundärquellen:

Appelbaum, Robert (2017): *The Aesthetics of Violence: Art, Fiction, Drama and Film*. London/New York: Rowman & Littlefield International.

Brinkema, Eugenie (2010): „How to Do Things with Violences“. In: Roy Grundmann (Hrsg.): *A Companion to Michael Haneke*, 354-370. Chichester/Malden: Wiley-Blackwell.

Brown, Tom (2012): *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Brunette, Peter (2010): *Michael Haneke*. Urbana: University of Illinois Press.

Cavallero, Jonathan J. (2011): *Hollywood's Italian American Filmmakers: Capra, Scorsese, Savoca, Coppola, and Tarantino*. Urbana: University of Illinois Press.

cine-fils magazine (01.02.2010): *MICHAEL HANEKE on VIOLENCE – cine-fils.com* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=VOx3rpkMtY8>. Letzte Verifizierung: 21.04.2020.

Clarke, Donald (2012): „Michael Haneke talks Anne and George“. *The Irish Times*, 11.11.2012,
<https://www.irishtimes.com/blogs/screenwriter/2012/11/11/michael-haneke-talks-anne-and-george/>. Letzte Verifizierung: 01.04.2020.

Elsaesser, Thomas (2010): „Performative Self-Contradictions“. In: Roy Grundmann (Hrsg.), *A Companion to Michael Haneke*, 53-74. Chichester/Malden: Wiley-Blackwell.

„Gewalt“. *Duden Wörterbuch*. Letzte Verifizierung: 03.03.2020.

Grundmann, Roy (2010): *A Companion to Michael Haneke*. Chichester/Malden: Wiley-Blackwell.

Grundmann, Roy (2007): „Auteur de Force: Michael Haneke's 'Cinema of Glaciation'“. *Cineaste* 32(2), 6-14.

- Grundmann, Roy (2010): „Unsentimental Education“. In: Roy Grundmann (Hrsg.), *A Companion to Michael Haneke*, 591-606. Chichester/Malden: Wiley-Blackwell.
- Haneke, Michael (2010): „Violence and the Media“. In Roy Grundmann (Hrsg.), *A Companion to Michael Haneke*, 575-9. Chichester/Malden: Wiley-Blackwell.
- Jahn, Manfred (2017): *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>. Letzte Verifizierung: 21.04.2020.
- Kendrick, James (2009): *Film Violence: History, Ideology, Genre*. London/New York: Wallflower.
- Laine, Tarja (2010): „Haneke’s ‘Funny’ Games with the Audience (revisited)“. In: Price, Brian; Rhodes, John David (Hrsg.): *On Michael Haneke*, 50-60. Detroit: Wayne State University Press.
- Meister, Jan C. (2011): „Narratology“. In: *The Living Handbook of Narratology*, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/48.html>. Letzte Verifizierung: 21.04.2020.
- Price, Brian; Rhodes, John D. (2010): *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press.
- Schwartz, Peter J. (2010): „The Void at the Center of Things“. In: Roy Grundmann (Hrsg.), *A Companion to Michael Haneke*, 337-353. Chichester/Malden: Wiley-Blackwell.
- Seeßlen, Georg (2010): „Structures of Glaciation“. In: Roy Grundmann (Hrsg.), *A Companion to Michael Haneke*, 323-336. Chichester/Malden: Wiley-Blackwell.
- Sharrett, Christopher (2010): „The World That Is Known“. In: Roy Grundmann (Hrsg.), *A Companion to Michael Haneke*, 580-590. Chichester/Malden: Wiley-Blackwell.
- Speck, Oliver C. (2010): *Funny Frames: The Filmic Concepts of Michael Haneke*. New York: Continuum.
- Speck, Oliver C. (2010): „Self/Aggression: Violence in Films by Michael Haneke“. *Modern Austrian Literature* 43(2), 63-81.
- Thuswaldner, Gregor (2010): „Mourning for the Gods Who Have Died“. In: Roy Grundmann (Hrsg.), *A Companion to Michael Haneke*, 187-201. Chichester/Malden: Wiley-Blackwell.
- Torner, Evan (2010): „Civilization’s Endless Shadow“. In: Roy Grundmann (Hrsg.), *A Companion to Michael Haneke*, 532-550. Chichester/Malden: Wiley-Blackwell.
- Toubiana, Serge (2005): *Michael Haneke on the Seventh Continent (1989)*. [DVD] Oy Future Film Ab.
- Verstraten, Peter; Lecq, Stefan van der (2009): *Film Narratology*. Toronto/Buffalo, N.Y.: University of Toronto Press.
- „Violence“. *Cambridge Dictionary*. Letzte Verifizierung: 03.03.2020.
- „Violence“. *Merriam-Webster Dictionary*. Letzte Verifizierung: 03.03.2020.

Von Boehm, Felix: “Die Grenze des Erträglichen – Michael Haneke und Gewalt”.

Cine-Fils, http://www.cine-fils.com/essays/michael-haneke.html?fbclid=IwAR0ivsxI_mXLoYrVcsGVbkb-lm7NM7YYoOGyf4VGonPyNH-tPjYsud1wXQk. Letzte Verifizierung: 21.04.2020.

Waldron, Dara (2013): *Cinema and Evil : Moral Complexities and the “Dangerous” Film*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing.

Weltbericht Gewalt und Gesundheit (2002), Herausgegeben von der Weltgesundheitsorganisation unter dem Originaltitel *World report on violence and health*.

Whitmer, Barbara (1997): *The Violence Mythos*. Albany: State University of New York Press.